

Семён Гурарий

В ПОИСКАХ СЕРЕДИНЫ

Семён Гурарий

В ПОИСКАХ СЕРЕДИНЫ



Семён Гурарий
В ПОИСКАХ СЕРЕДИНЫ

Стихи · Рассказы · Эссе · Заметки · Рецензии · Диалоги



Перед читателем тридцатилетняя хроника культурной жизни Казани (с 1959 по 1989 год), увлекательно и пристрастно написанная бывшим казанцем, писателем, музыкантом, педагогом Семёном Гурарием, вот уже почти тридцать лет проживающим в Мюнхене. В этой книге автор остаётся верен теме, которую он обозначил сам, озаглавив когда-то свою книгу прозы «Будни музыки». Музыка – это его вселенная, оживаемая в тексте новой книги в стихотворных строчках, рассказах, документальных заметках, портретах, эссе, рецензиях и почти что сценических диалогах.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind in Internet über <http://dnb.b-nb.de> abrufbar

© bei >Dialog< Neues Münchner Kunstforum e.V.
Asam Straße 8, 81541 München

Telefon: +49(0)89 65 60 52
Telefax: +49(0)89 65 86 50
www.dialokunstforum-muenchen.de

Alle Rechte sind vorbehalten

Gestaltung und Satz: Joseph Weinmann
Umschlagabbildung: Simon Gourari

Printed in Germany: VS Druck + Versand e. K.

ISBN 978-3-00-042250-8

Людмиле Диденко

В поисках середины

За эфемерным поиском середины и застали меня несколько лет назад почти идентичные звонки из России и из Израиля с просьбой написать что-либо о нашей жизни там ... Заканчивался фестиваль искусств «Auf der Suche nach der Mitte» (В поисках середины), к которому автор этих сумбурных заметок, как инициатор художественных и не вполне художественных фестивальных сюжетов, имел самое непосредственное отношение. Суматошное это празднество обрушилось на ленивый баварский городок-курорт Тегернзее. Примерно около часа езды на юг от Мюнхена в сторону Австрии. Летний фестиваль, каких много в Европе. Из окон выставочных и концертных залов, где кюнстлеры из разных стран пытались в меру своих талантов приблизиться к загадке феномена середины, можно было безмятежно любоваться живописным видом озера и альпийских гор вокруг.

Но уже ничто не могло меня отвлечь от неожиданной просьбы (словно бы опровергавшей правомерность фестивального девиза) – написать что-то о жизни там, то есть – здесь. Поиски эфемерной середины? Здесь или – там. Легко сказать ...

Мешала профессия музыканта. Страсть организовывать звуковое пространство не позволяла мне довериться хаосу возникших мыслей. Вроде бы спасительно замаячила идея обратиться к упорядоченному языку алфавита, но ... незаметно пробежало почти два года. А может и больше. И вот абсурдная тема возникла неожиданно вновь.

Между тем разве испарившийся мифический Советский Союз не блаженная середина в моей жизни? Мифический Союз мифических городов.

Расскажите о вашей жизни в Кацан! Это Казахстан? Сибирь? Можно легко представить, сколько раз приходилось отвечать за эти годы на подобные вопросы. Или, вернее, вежливо уворачиваться от ответов. Одна знакомая юная сибирячка отсекала праздное любопытство европейцев (Ах, из Сибири?!) с раздраженным максимализмом: «Да, там очень, очень холодно».

Это к вопросу о житейских историях. И снова столько усилий и отступлений, чтобы подобраться к теме. Что-то о нашей жизни? Обратимся всё же к внешне упорядоченному языку алфавитного справочника.

АБСУРД окружает нас повсюду. Стремление к истине абсурдно само по себе. Абсурдна ли жизнь русских или евреев в Германии? Настолько же, насколько и прежняя в Советском Союзе. И мои теперешние попытки найти в размышлениях доверительные интонации абсурдны, ведь по сути я не знаю, что интересует моих воображаемых читателей.

АЛЬТЕРНАТИВА, разумеется, была: Израиль или Америка. В советском вакууме Германия и Мюнхен звучали для нас враждебно. Здесь с «пивного путча» начинал Гитлер. На городе висело и пресловутое клеймо продажного Мюнхенского соглашения, поделившего Европу. В журнале «Крокодил» танцевали карикатуры уродливого толстяка, баварского премьера, которого именовали не иначе, как «жирная собака Штраус» ...

Однако, с юности звучала в моём сознании и другая Германия: Дюрер, Кранах, Босх, братья Гримм, Гёте, Рильке, Ремарк, Томас Манн, Бёлль ... Более того, музыкально я родом из Менуэтов Баха, Сонатин Бетховена, «Музыкальных моментов» Шуберта, пьес Шумана ... Так уж получилось, что русская музыка пришла несколько позже.

БИОГРАФИИ наши с Людмилой Диденко-Гурарий, моей женой, в чём-то похожи и никак не располагали к «немецкому варианту». Наши отцы были коммунистами, орденоносцами, так называемыми, красными директорами.

Иван Матвеевич Диденко, участник революции и Гражданской войны, во время Отечественной руководил одним из химических заводов в Ленинграде. В конце войны прибыл по заданию компартии в Казань, где воз-

главлял более двадцати лет завод РТИ (Резино-технические Изделия). Его жена, Вера Фёдоровна, агроном по профессии, вместе с полугодовалой старшей дочерью была на последней стадии дистрофии вывезена из осажденного города по Ладужской «дороге жизни». Вследствие приобретённого в блокадном Ленинграде ревматизма и порока сердца, она стала инвалидом и ушла из жизни в сравнительно молодом возрасте. Дядя моей жены погиб на фронте в первые дни Великой Отечественной.

«Немецкий след» в моей родне ещё более зловещий. Моя бабушка по материнской линии Ципе и двенадцать ближайших родственников погибли в фашистском гетто под Минском. Молодые ушли на фронт. Старики и женщины с детьми плелись в толпах беженцев под бомбами в сторону Урала и Волги. Оставшиеся в живых влились там в трудовую армию тыла. Но после войны не нашли в себе силы вернуться на пепелища Белоруссии, Украины и разъехались по всему Союзу. Моих родителей, фронтовиков-офицеров, судьба, опять же по партийной путёвке, занесла сначала в Латвию (где я и появился на свет), затем в Москву, Тамбов и, наконец, в Татарию, где мой отец, Иосиф Самойлович Гурарий, был одним из руководителей деревообрабатывающей промышленности в Совнархозе, а в последние годы своей жизни работал генеральным директором республиканского производственного объединения «Татмебель». Мать, Мария Рубиновна, медсестра по профессии, выйдя на пенсию, начала с энтузиазмом писать воспоминания и рассказы, стала печататься и выпустила две книги.

Интересно, что наши с моей будущей женой музыкальные судьбы были как бы predetermined: словно сговорившись, первое что приобрели после войны те и

другие родители, были ... рояли. Благо и стоило им это тогда – мешок картошки. Покупка в наши дни не для бедных.

БЕДНОСТЬ всегда и везде – понятие относительное. Всё зависит от жизненных приоритетов. В современной Германии средний класс составляет больше половины населения. Хотя «средние» немцы часто и жалуется на отсутствие средств. Если некий господин купил виллу, естественно, у него нет свободных денег. Гости из России часто возмущаются, что в магазинах теперь у них есть почти *всё*, но купить это *всё* нельзя. Немцы же посещают магазины «*по карману*» довольно безропотно. В Германии есть, правда, слегка презируемая категория людей "шики-мики". Они ездят на сильно подержанных, но престижных автомашинах, посещают самые дорогие рестораны, где могут позволить себе лишь чашечку капучино или кружку пива. Тем не менее, восседая в удобном кресле в единственном модном костюме, они изображают из себя победителей жизни. Почти что «совковая» ментальность.

Жизнь насильно приучает к равнодушию. Мир равнодушен к тебе. Ты, к счастью, равнодушен к богатству. Да и что такое это пресловутое богатство, если блаженная жизнь, как говорили древние, не что иное, как безопасность и постоянное спокойствие.

Впрочем, к настоящей бедности равнодушным быть нельзя. Отправляя гуманитарные посылки на Украину и в Россию, невольно вспоминаешь свой первый год в Германии. Мы не голодали, но на жизнь, мягко говоря, не хватало. Подрабатывали, чем попало, не гнушались и самой чёрной работы. Помню, с каким счастьем принёс в наше временное жилище в Доме беженцев подобранный на перекрёстке ящичек с поми-

дорами, выпавший из проезжавшего на скорости грузовика. Немного воображения – и вот вам картинка «тамошней» жизни.

Ходили пешком, транспорт дорогой. Занимались по очереди (жена и дочь тоже пианистки) на штумм-клавире, на немой складывающейся клавиатуре (ещё одна картинка). Кстати, бесполезная вещь – воспитывает внутренний слух. Хотя, музыкант без инструмента – это всё равно, что бездомный.

БЕЗДОМНЫЕ в Мюнхене кучкуются в основном под мостами, в парках, или около старинных фонтанов. «Обустроиваются» кроватями, кипятильниками, тёплыми одеялами. Мимо ходят сытые горожане с детьми. Бездомные держатся стороной, прохожих не задирают. Если на просьбы о милостыне получают отказ, то вежливо извиняются за беспокойство, благодарят и желают хорошего дня. Как ни странно, большинство бездомных – немцы. Лично я ни одного иностранца среди них не встречал. В принципе, бездомные получают социальную помощь и могли бы проживать в соответствующих общежитиях. Естественно, что у них имеются и карманные деньги, на которые покупаются флакончики со спиртным, или как их здесь называют, «бомбы». Приняв эту «взрывную смесь», бездомные охотно философствуют на темы социальной справедливости. Своеобразный род «тихого» протеста, хроническая болезнь общества «изобилия»?

В этом смысле мы не были бездомными. Мы имели крышу над головой, восьмиметровый апартамент на троих, однако, ощущение бездомности долго не покидало нас. Нарушились связи с привычным для нас миром. Мы зависли в безвоздушном пространстве без языка, постоянного жилья, места работы и круга близ-

ких людей. Единственное наше достоинство соответствовало русской пословице: «Доброе слово и бездомный богат». Слова поддержки и советы совершенно незнакомых немцев во многом определили наши первые робкие шаги в чужом государстве. В так называемом открытом демократическом обществе с сильными бюрократическими традициями.

БЮРОКРАТИЯ в Германии охотно поддерживается населением. Более того, она в крови, кажется, даже у детей. Люди с рождения привыкают ориентироваться в строгой сетке инструкций и предрасположений. Чётко «расписаны» даже обыкновенные устные приветствия, не говоря уже о поздравлениях, соболезнованиях ... В любом книжном магазине продаются книги с образцами писем, речей на все случаи жизни. Шкафы простых граждан забиты папками документов, счетами, копиями переписки с государственными, страховыми, налоговыми, банковскими и прочими организациями и лицами. Практически каждый с каждым, вплоть до ближайших родственников, находится в эпистолярных отношениях. Если ты был в гостях, считается вежливым на следующий день поблагодарить хозяев письменно. Возникшие недоразумения и обиды выясняются тоже чаще всего на бумаге. Предписания обязывают, регулируют отношения иногда до тошноты. Наше советское «без бумажки – ты какашка» с наибольшей полнотой мы ощутили именно в Германии, шаг за шагом учась ориентироваться в бюрократическом лабиринте.

ВЫБОР, тем не менее, был сделан нами добровольно. Собственно, мы приобрели то, о чём мечтали – право на выбор. Из этого добра и состоит теперь вся наша жизнь. Да, мы не вписывались в советскую систему (а кто вписывался?), но выросли в неё. Осознанно или нет, это дру-

гое дело. Привыкли, «обустроились». Знали, что *система* должна ломать, подозревать (*разве можно забыть слёзы одной из моих бывших студенток, признавшей мне в неожиданном порыве откровенности, что долгие годы она сообщала в соответствующие «органы» о содержании моих «речей» в классе специального фортепиано Казанской консерватории*), пускать-не-пускать, выкручивать руки, бить по физиономии, а мы – увораживаться и при этом стараться не терять достоинства и порядочности. Иллюзия, что это удаётся, поддерживала нас долгие годы.

Но когда *система* начала обтачивать свои гнилые зубы на нашей дочери-подростке, мы от безысходного отчаяния и протеста готовы были на самые решительные шаги. Победа её на Международном конкурсе лишь подтолкнула сделать этот нелёгкий для нас выбор – не возвращаться. Вероятно, внутренне созрели.

Трудно ли было поначалу самим принимать конкретные решения «за рубежом»? Как ни странно, не очень. Вероятно, от незнания имевшихся возможностей. Мы с женой трезво оценивали наши шансы в Германии. Они были минимальные в силу возраста, отсутствия языка, и, как казалось, необходимого времени на адаптацию. Словом, мы были готовы оказаться в самом низу общественного и материального положения. Впрочем, это обыкновенная история беженцев. О всяких душещипательных фактах нет желания рассказывать. Моя цель не выдавливать слёзы сочувствия. Да, было тяжело. Но есть, к сожалению, судьбы куда более трагичные. Ведь мы-то выжили. Иногда мне кажется, что мир состоит из сплошных беженцев. Расспросите ваших родственников, знакомых: кто-то, когда-то, в каком-то поколении непременно спасался бегством. От сумы, так сказать, да от тюрьмы ...

ГОСУДАРСТВО, как институция, может потому ещё и существует, чтобы в какой-то степени упорядочивать это непрекращающееся «броуновское» движение беженцев. А зачастую и целых народов. Словом, немецкое государство приняло нашу семью. Без восторженных объятий, деловито, буднично. Ещё существовал Советский Союз и Берлинская стена. По сравнению с СССР (в России я с тех пор не был), да и с другими странами, в Германии всё функционирует слаженнее. Каждый знает, какой у него гражданский статус. Чёткая регламентация, учёт и взаимные обязательства сторон. Без всяких исключений – положено, не положено. Однако, подобная взаимозависимость не соответствовала нашим представлениям о желанной свободе, и поэтому мы постарались как можно скорее от социальной помощи государства избавиться. И перейти на скудные, но собственные «хлеба». К слову сказать, мы знаем немало наших бывших соотечественников, с удовольствием пользующихся десятилетиями социальными «дарами» Германии, и при этом ... занимающихся нелегальным бизнесом. Вольному воля, как говорится, где бы человек ни жил. Однако, инертная позиция ожидания милостыни от государства ли, от сильных ли мира сего, без малейшей попытки проявить собственную инициативу даже в изучении языка, не кажется им унижительной. Откуда это иждивенчество? Наследство Совдепии? От воспитания?

ГОРОД Мюнхен многие часто ругают, но все хотят в нём жить. Он и в самом деле предрасположен для житья. Уютный, срединный. Колыбель музыкальных прозрений Орландо ди Лассо, мощартовских клавирных сонат

и опер, город пивных фестивалей, нескольких революций, французомании, вагнеризма, фашизма ...

Русский Мюнхен связан с именами поэта Фёдора Тютчева и художников Леонида Пастернака, Василия Кандинского, Алексея Явленского, Марианны фон Веревкиной, Валентины Ходасевич, Елизаветы Эпштейн, Ольги Меерзон, Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова, Владимира и Давида Бурлюков, Дмитрия Кардовского, Игоря Грабаря; философов Семёна Франка, Луизы фон Саломе, Фёдора Степуна; композитора Александра Глазунова и революционера Владимира Ленина ... Да и в последние годы в нём обитает и обитало немало именитых россиян: балерина Майя Плисецкая, композитор Родион Шедрин, дирижёры Марис Янсонс и Кирил Петренко, певец Михаил Александрович, пианистка Элисо Вирсаладзе, виолончелистка Наталия Гутман, писатели Владимир Войнович, Александр Зиновьев, Борис Рацер, Владимир Кунин, Борис Хазанов, Анри Волохонский, Майя Туровская, Сергей Юрьенен, Вадим Перельмутер, Эйтан Финкельштейн, художник Гавриил Гликман, актёры Лев Круглый и Юлиан Панич, эстрадная звездная пара шестидесятых Лариса Мондрус и Эгил Шварц, танцовщица на льду и киноактриса Татьяна Катковская. Ну и, конечно, блистательная плеяда журналистов с Радио «Свобода» и множество более молодых кюнстлеров ...

Столица Баварии лежит в окружении добрых четырёх десятков живописных озёр и упирается своими предместьями в Альпы. Европейский перекрёсток скоростных автобанов в Австрию, Италию, Швейцарию, Францию, Чехию, Словению ... Основанный почти девять веков назад монахами (Münch в переводе – монах), город ещё сохраняет таинственную вкрадчивость своего первоначального предназначения – приобщая про-

свещать. Или попросту – обольщать. Лукавая мягкость его манер органично сочетается с отвращением к будням. Мюнхен всегда, до глубокой ночи в праздничном настроении, полон туристов, зевак, уличных фокусников, музыкантов, авантюристов ... Устойчивое впечатление, что никто не работает, и время своё проводят в бесчисленных ресторанчиках и кафе, гуляют, развлекаются, безостановочно покупают, прицениваются ...

Красавец Мюнхен по статистике один из самых дорогих городов. Средняя зарплата среднего горожанина зачастую соответствует месячной квартирной плате. Горожане любят повторять: «В Мюнхене работают, чтобы отдохнуть, а в остальной Германии отдыхают, чтобы набраться сил для работы». На самом деле основная масса мюнхенчан трудиться умеет. Благо и есть где – в городе промышленных гигантов (Сименс, БМВ, Бош и др.) безработица, опять же по статистике, ниже.

В своё время «собака Штраус» отстоял Баварию от химического производства. Соответственно и воздух теперь экологически чистый. Не встречал более зелёного города. Только один Английский парк тянется на протяжении 20 километров. Одно из чудес города – река Изар. Или её «укрощение». Когда-то спускающаяся с Альп речушка могла в один день затопить полгорода. Теперь же, «разбитая на рукава», закованная каменными дамбами, шлюзами, она умудряется весной иногда вздыбиться на два три метра вверх, но не приносит особой тревоги горожанам.

Мы живём в старом центре около реки, окружённой лугами и парками. Пляжно «раздетая» публика соседствует в нашем районе с респектабельными посетителями театров и классических концертов и диковинными представителями артистической богемы. Невысокая этажность в центре составляет предмет гор-

дости коренных горожан: за исключением нескольких сверхмодерных архитектурных комплексов, в Мюнхене почти нет высотных зданий (выше 120 метров) и прочих атрибутов мегаполиса. Может быть поэтому юное поколение часто в сердцах называет почти двухмиллионный Мюнхен «деревней». Между тем это молодёжный город. В одном только университете более семидесяти тысяч студентов. В городской архитектуре плавно смешались все эпохи и стили. Центр Мюнхена окружён средневековыми воротами. Дворцы баварских королей, сановитые всадники на площадях, скульптурные ансамбли фонтанов и мостов, триумфальные и прочие старинные арки соседствуют с современными обелисками жертвам последних войн и фашистского террора, со стеклянными торговыми пассажами. На каждом углу католического Мюнхена кирхи. Самая древняя 13 века. Однако, верующие легко найдут в городе религиозные храмы любой другой конфессии. Из православных церквей, насколько мне известно, есть несколько греческих, две русские, украинская. Функционируют в Мюнхене и довольно много мечетей.

Мюнхен – город книжных магазинов-гигантов и невероятного (по впечатлению приехавшего книголюбца из «самой читающей» страны мира) количества небольших специализированных магазинчиков. А ещё город музеев, театров, сотни галерей. Галереи – это нечто особенное. Мир, где коммерция должна присутствовать незаметно. Галереи живописи, скульптуры располагаются довольно скученно в определённых районах. Почти всегда в одной из галерей города можно найти работы художников из России и других пост-советских государств. По четвергам в галереях вернисажи с шампанским и музыкальными приветствиями. Вход свободный для всех интересующихся, а также желающих «на

шару» подкрепиться, потусоваться. Один наш соотечественник, посетив «сырное парти», не учёл коварства этого продукта, и попал, вследствие его чрезмерного принятия, в неотложку.

Город промышленных месс, книжно-журнальных издательств, антикварных магазинов и аукционов, классических концертных залов, кабаре, джазовых и ночных клубов, гигантских площадок для рок- и поп-музыкантов ... Впрочем, если бы я увлёкся идеей снять документальный фильм о Мюнхене, по аналогии с теми лентами, что снимают западные, да и отечественные авторы о российских городах из цикла «город контрастов», то, естественно, можно было бы найти в элитарной баварской столице картины ужасающей бедности, свалок, бессмысленные, отёкшие лица алкоголиков и наркоманов, трудных подростков, детей ...

ДЕТИ – будущие взрослые. Их мир достоверная модель общества. Начальные уроки о Германии мы получили от своих учеников по фортепиано. Если конспективно: немецкие дети, как и взрослые (даже на похоронах), редко плачут! Их собаки почти не лают и дисциплинированно бегут без ошейников рядом с хозяевами! Дети вежливы и аккуратно одеты! Если на улице вы встретите неряшливого ребёнка, который что-то требует, кланчит, капризничает, то, скорее всего это всё же иностранец.

Далее. Немецкие дети знают свои права! До 2 лет ты – бэби, потом ребёнок, с 12 лет подросток, и так далее. Прежде чем сказать безобидную, и казалось бы, поощрительную фразу "о, ты уже взрослый", надо вначале выяснить точный возраст юного собеседника. Иначе любой ребёнок тебя тут же поправит! Немецкие дети с ранних лет активно путешествуют с родителями по белу свету. Вовсе не сенсация, если полуго-

довалый ребёнок посетил Таиланд, а пятилетний карапуз летит на три недели в Мексику.

Далее. Школьники за редчайшим исключением опаздывают или пропускают занятия! Даже по болезни! Самый маленький ученик аккуратно отсидживает положенное время урока, и если иногда тема разговора случайно выходит за «фортепианные рамки», может укоризненно взглянуть на часы. В случае недобросовестности или лени ребёнка, вовсе не обязательно взывать к его совести, говорить о долге и разводить прочую "педагогическую лирику". Достаточно просто напомнить о сумме напрасно потраченных родителями денег на его уроки.

Далее. Дети знают цену деньгам не понаслышке. Они получают карманные деньги и самостоятельно приобретают себе «цацки». Кому не хватает, имеет возможность подрабатывать. Частенько первыми «работодателями» становятся собственные родители. Что ещё? Минуру дети предпочитают мажор! В особой чести футбол, коллективные походы в бассейн, в кино, за город. С удовольствием выезжают школьники два раза в год в обязательные (зимой – кататься на горных лыжах) спортивные лагеря. Однако, в отличие от рос-сийских своих сверстников, немецкие дети не любят сбиваться в кучи. Группы агрессивных подростков на улицах чаще всего разговаривают на турецком и сербо-хорватском. В маленьких городках уже появились и матерящиеся группировки русских немцев. Солидарность и круговая порука в школах также не сильна. Основной движущий критерий учебы – удовольствие. По мнению большинства детей и родителей, в конфликтах и плохой учёбе виноваты, как правило, учителя, не справившиеся с процессом преподавания. А именно: отсутствовал фактор удовольствия.

Далее ... далее время восклицательных знаков кончается. И ты убеждаешься, что на поверку немецкие дети похожи на детей из других стран. Есть воспитанные, нахальные, разговорчивые, молчуны, зубрилы, лентяи, отличники ...

Вот с таких беглых наблюдений и непосредственного общения с детьми, начался желанный наш ежедневный диалог со страной Германией, с немцами.

ДИАЛОГ – форма существования. Хотим мы этого или нет. В любые времена и эпохи. Невзирая на жизненные обстоятельства. На *осенённость* той или иной *темой*. Жизненная тема захватывает нас в силу не совсем объяснимых обстоятельств. *Теме* можно и должно сопротивляться, пытаться от неё освободиться, или к ней подстраиваться, ну и так далее, вариантов не счесть. Чаще же всего она незаметно «обрастает одеждами» и присутствует в нашей судьбе до конца. Некая доминанта, определяющая каждодневные наши поступки. Вот что не прекращается никогда – это борьба за доминанту. Вне всякого нашего видимого или слышимого участия. Даже если полностью отступили и зависли в беспомощной пассивности.

Тем столько же, сколько и людей. Разумеется, и автор этих поверхностных выводов, не исключение. В частности, его жизненные и музыкантско-писательские опусы ограничены практически одной и той же темой – преодолению абсурдного замкнутого пространства, когда в муравейных, часто бесплодных, но непрекращающихся усилиях существо человеческое пытается выстраивать хрупкие мостки взаимопонимания. Добавьте его (автора) личное недостаточное умение устанавливать и поддерживать контакты с людьми и всевозможными общественными институциями, коллективами ... А также замкнутость, чрезмерную ранимость и некую внутреннюю зажатость. Ну, и, наконец, врождённый пессимизм и отсутствие должной веры в потусторонние силы. Впрочем, как вы уже догадались, моя бесхитростная вера – диалог.

Теперь, возможно, объяснимо, почему ферайн, организованный нами почти сразу же после переселения в Германию, без долгих размышлений был назван: <DIALOG> Neues Münchner Kunstforum e.V. Что это такое – ферайн? Нечто среднее между обществом и фирмой. Довольно распространённая в Германии структура, узаконенная государством и имеющая свой устав, цели

и финансовый распорядок. Для нас же это была может быть ещё и единственная реальная возможность творчески себя проявить. Сегодня на счету Форума более 1500 всевозможных акций: *фестивалей*, концертов, выставок, мастер-классов, конкурсов, спектаклей, экспериментальных проектов.

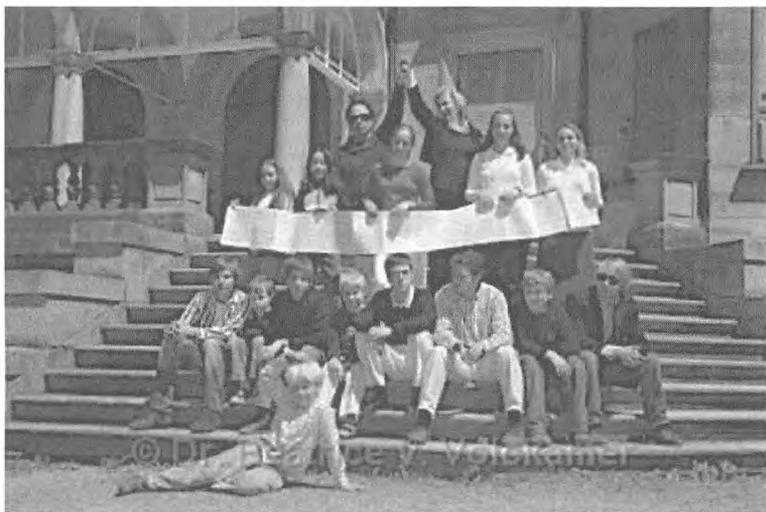
Internationale Festspiele „Диалог-1992“



После одного из концертов Фестиваля в Штук-Вилла Мюнхен
„Hommage an Kandinsky“ / „Посвящение Кандинскому“
Виктор Райдер (США), Михаэль Арманн (Германия), Эдуард Кловски (Израиль),
Катарина Венцель (Германия), Симон Гурарий (Россия)

Почти с самого же начала была организована при ферайне и «Gourari-Klavierschule (Akademie)». Кто у нас учится? Первое время мы брали в школу всех подряд, было не до уровня. Порой впадали в транс, общаясь с

«фортепианными калеками». Но давно уже, чтобы попасть в нашу школу, желающие должны выдержать конкурс. Формально результаты школы неплохие: выше девяти десятков раз наши ученики были удостоены лауреатских званий на различных конкурсах в Германии и других странах.



Чем занимались мы ещё все эти годы? Голос моей жены, Людмилы Диденко несколько лет звучал в передачах радио «Свобода». Вернувшись на «фортепианные круги», она добилась широкого признания как педагог. Сам я выступал с сольными программами, как ансамблист с известным Endres Quartett, с легендарным певцом Михаилом Александровичем, с другими музыкантами. Пришлось мне также участвовать в премьерных исполнениях сочинений немецких, русских, еврейских композиторов, «экспериментальничать» на бумаге и в «диалогических» проектах, связанных с живописью, скульптурой, танцем, театром, видео ...

Кроме того, продолжал заниматься литературной деятельностью, в результате которой мои тексты постепенно собирались в книги, выходявшие в свет в разных странах.

Ещё одно важное для нас творческое детище: «Dominante / Доминанта» – так называется литературно-художественный альманах, издаваемый нами с 2006 года в основном двуязычно на русском и немецком (были публикации также на английском, французском, итальянском, испанском, португальском, иврите).



«Налаженность» нашей жизни, впрочем, иллюзорна. В этом мире нам не остаётся ничего другого, как не останавливаться, чтобы удержаться как можно дольше «на плаву», тем более пенсии мы здесь заработать вряд ли успеем. Словом, материальных выгод практически никаких, кроме права жить в долг.

ДОЛГИ имеют, к счастью, все. Это образ жизни. К этому надо было привыкнуть, переступить некий психологический барьер и поверить, что долговые кредиты могут означать также и финансовую стабильность.

Долги, долги ... Кто кому ещё на этом свете должен? Каждый каждому и никому. А вообще-то, первейший долг человека, как утверждали мудрецы, созерца-

ние величины мира. И нахождения внутренних связей с ним, с его прошлым и будущим.

ДОЧЬ Анна стала музыкантом формально во втором поколении. Разумеется, сколько бы я не дистанцировался, в размышлениях и оценках своих я останусь прежде всего её отцом и педагогом. Меня, конечно, иногда «распирает». Но не столько от гордости за её победы на международных конкурсах, за её государственные и творческие премии, за то, что ей посвящают свои произведения такие прославленные композиторы как Родион Щедрин и Йорг Видман, за персональные приглашения выступать у Президента или Канцлера Германии, за блистательные отзывы о ней многих выдающихся музыкантов, за её десятки СД ... Пусть меня простят за нескромность, но я уже привык, когда мою дочь в прессе называют «одним из самых больших талантов», «клавирным титаном», «индивидуальностью 21 века», сравнивают с Артуром Рубинштейном, Эмилем Гилельсом, Мартой Аргерих ... Слова, слова. Жизнь в искусстве – это нескончаемый марафон труда и разочарований. Кто знает, ценой каких невероятных усилий и жертв достигаются, так называемые, творческие вершины. Неизмеримо важнее, что когда я слушаю игру своей дочери, меня часто не покидает возможно и ошибочное, но глубокое, стойкое убеждение – вот так должна звучать Музыка.

Думаю, что оставшись в Казани, Анна стала бы другим музыкантом. Ей бы не хватало, как и многим из нас, тогдашним россиянам, европейской культуры. Осознания многомерности мира, богатого вековыми традициями и художественными открытиями.

Конечно, она родом из своей школы для музыкально одарённых (или как тогда шутили – «одурён-

ных») детей, из павлюхинского «группировочного» двора, Матюшинского соснового приволья, из Детского театра «Радуга» ... В одной из её живописных картин (рисует Анна с детства, теперь стала иногда и выставляться) она изобразила саму себя, «выкуривающуюся» из печного дыма некоего затерянного в волжском лесу домика. Дым отечества, так сказать, это и её друзья, учителя, композиции Рустема Яхина, Софьи Губайдуллиной, Рафаэля Белялова и, конечно, прежде всего аура русской литературы, музыки, кино ... Всё то, что стало потом частью её художественного мира.

В 2005 году, один из самых известных музыкальных журналов в Европе «Fono-Forum» поместил большую статью о встрече двух знаменитых женщин из Казани: «Anna Gourari und Sofia Gubaidullina – Zwei Dame aus Kazan» / «Анна Гурарий и София Губайдуллина – две дамы из Казани», где они беседовали друг с другом о музыке, о родном городе ... Было время, когда о Софье Губайдуллиной практически не упоминали в Казани. Теперь наступил, очевидно, черёд не замечать Анну: имя её даже в родной школе, где она училась 10 лет и выиграла, как школьница, два конкурса, не упоминается нигде по прихоти очередного «Калифа на час» уже ... 25 лет. Пагубная эта традиция в бывшей «стране советов» ещё, к сожалению, сохраняется – основываться не на музыкальных фактах, а на конъюнктуре момента ... Это так, к слову. Скорее всего, когда эта книга дойдёт до читателя, вспомнят об Анне и в её родном городе.



«Анна Гуарий и София Губайдуллина – две дамы из Казани»

Оказывается, писать о собственной дочери невероятно трудно. Поэтому ограничусь констатацией, что теперь Анна разговаривает кроме русского ещё на трёх языках, снялась как актриса в заглавной роли в художественном фильме у легендарного режиссёра Вернера Герцога, мировая премьера которого успешно состоялась на Венецианском кинофестивале, и чувствует себя почти везде в Европе, как дома.

ДОМ же в западно-европейском понятии означает прежде всего – кирху или собор, куда ты ходишь молиться. Дом своих, подобных, верных т в о е м у Богу.

ЕВРЕИ с незапамятных времён поняли, что фактически Бог тождественен всей вселенной в целом, что мир и не мог быть создан иным. Посему иррациональное стремление к всеохватности мира, к воссозданию целостности человеческого сообщества с одной стороны и местечковая отгороженность от всех остальных преследует порой каждого из нас. Впрочем, имею ли я право рассуждать о моём еврействе, ведь наверняка религиозные деятели оспорили бы не только моё невежество, но и принадлежность к еврейскому народу? Для меня быть евреем вовсе не означает исповедовать иудаизм. Хотя я мог бы повторить вслед за Полем Валери: «Что касается веры, я её не ищу, но и не избегаю». Еврейство

я ощущаю как некую основу не столько кровного порядка, сколько прежде всего моего сознания. От него не откажешься как от гражданства или религии. Моё еврейство – это некая вневременная сила, обладающая властью надо мной, и освещающая, как мне кажется, мутные потоки моих же заблуждений. Это не мало во времена, когда на подмостках каждодневного хаоса с маниакальным упорством ищут чужих, неверных, регламентируют, выворачивают наизнанку старые шовинистические догмы. Евреи? Такой национальности нет, мягко убеждают тебя в Германии. Есть израильтяне. А ты – латыш, ведь ты родился в Латвии ... Что означает, не хочешь – а будешь! То есть, практически евреям отказывают в праве на еврейство. Единственной национальности среди прочих. Нет национальности, нет и проблемы. Новая изощёренная форма антисемитизма? Или врождённый комплекс окончательного решения еврейской проблемы?

Между тем, евреи часть общечеловеческого пейзажа, часть природы. Осознание еврейства как необходимой части сообщества, делает нас свободными от набивших оскомину вечных вопросов: как жить – вместе со всеми, отдельно, идти особым путём? ...

«Живите в доме, и не рухнет дом», писал Арсений Тарковский. И в самом деле, нет другого пути как жить *внутри* страны, культуры. Тогда германское или российское становится не просто понятным, а в какой-то степени частью тебя. И ты обретаешь шанс стать частью целого, частью сообщества. Выйдя за рамки самоидентификации, мы (парадокс, но это так) только тогда и ощущаем себя самими собой. Определяя свои границы, мы хоть отчасти приобщаемся к бесконечности и соглашаемся с необходимостью всего сущего.

Срабатывает эффект алфавита: буквы сами по себе ничего не означают. И тем более очерёдность их появления. Смысл возникает в результате словообразования. Природа также не нивелирует кустарник, даже если он обитает в соседстве с могущественным деревом, не лишает цветения, зелени, аромата и причудливости очертаний. Словом, осознание неделимости мира и себя как части этого мира, необходимо для эмигранта и в странах Нового и, тем более, Старого света, в Европе.

ЕВРОПА – вовсе не старушка. А прекрасная, загадочная дама с тысячью обличий. Динамичная, деловая, слегка капризная, элегантная, рафинированная аристократка, простушка ... Выбирайте на вкус. Страны? Города? Где вы любите бывать? Где лучше жить? Какую кухню вы предпочитаете? Ах, еда бывает или вкусной, или невкусной. Как и женщины – женственные или ...

ЖЕНЩИНЫ в западной Европе часто похожи на мужчин. А мужчины на женщин. Особенно в Германии. Увлекательно порой угадывать половую принадлежность движущегося навстречу существа. Соответственно, немецкая женская мода практична и усреднена. Днём спортивно и почти без макияжа и украшений. Цвета неброские, преобладают чёрно-бело-серые. Представительницы прекрасного пола эмансипированы не по необходимости, а по убеждению. Выражается это не только в стремлении работать и получать зарплату наравне с мужчинами. Священное и признаваемое всеми завоевание немецких женщин – время для себя. Это означает – занятия музыкой, живописью, спортом, театром, медитациями и т. д. В магазинах женщины не суетливы. Домашними заботами себя обременяют «в охотку», для тяжёлой работы существуют приходящие

домработницы (Putzfrau). Немки ярые противницы всего массового, так сказать, американизированного. Доминируют среди них блондинки, натуральные и крашенные. В основном, худые и высокие. Причёски короткие, «под мальчика». Физические свои недостатки не скрывают, а подчёркивают. Жизненный принцип в быту – что естественно, то прилично. В меру религиозны. Много курящих. Ещё больше маниакально *следящих* за своим здоровьем.

ЗДРАВООХРАНЕНИЕ в Германии вроде бы постоянно совершенствуется. Дорогостоящая аппаратура и прекрасно оборудованные больничные палаты. Высочайший уровень диагностики и хирургии. Впечатление, тем не менее, от здравоохранения в целом удручающее. Медицинская государственная страховка обязательна. По желанию можешь страховаться и в частном порядке, или в различных комбинациях. Но берегись – всё решают не связи (о, утерянное советское – «по знакомству»!), а деньги! Чтобы получить высокие прибыли, больницы и врачи готовы порой без надобности держать порою больных в стационарах, удалить у пациентов «все органы» и повытаскивать зубы вместе с протезами. Что касается фармацевтической индустрии, в правительствах и парламентах запада они имеют самое мощное лобби. Вот и глотают доверчивые пациенты тонны химии. Альтернативная медицина, впрочем, цветёт не менее бойко. Выбирай на любой вкус. Ситуация же, несмотря на обличительные статьи в прессе, почти что идиллическая.

ИДИЛЛИЯ преследует вас в мирной Германии. Баварский городок Дахау. С балкона старинного замка открывается на юг идиллическая картина мирного Мюнхена.

С северной стороны мирного замка – бывший фашистский концлагерь. Звучит классическая музыка. Концертный зал мирного замка Дахау переполнен мирными детьми идиллической земли немецкой.

*дитя идиллии –
кладбищенская пряжа,
прими подснежники на завтрак
по недосмотру декабря
и величальным стилем вайнахтским
воспой температуру милой суеты ...*

*дитя идиллии –
каштановый подросток,
прими в подарок изморози страх,
и про себя молитву говоря,
станцуй апрельскую туманную надежду
среди свистков, допросов, темноты ...*

*дитя идиллии –
шестиконечная звезда,
прими побои за избавленье
от чести тошнотворной, фимиам куря,
дыханием своим из газовых печей
рассвету придавать идиллии черты ...*

ИЛЛЮЗИИ, как известно, с удовольствием лопаются. Особенно идиллические. Но не исчезают. Появляются новые. Ты зависаешь в их плену. Бредишь в ностальгических снах: ... ах, слово «иностранец» исчезло и больше не звучит оскорблением в великом немецком языке ... Наяву же рассерженные немцы частенько для усиления добавляют ещё к «выражению» иностранец (Ausländer) один весьма излюбленный эпитет (Scheiße) – привычное сочетание этих двух слов в переводе означает *говняный иностранец*. Как правило, этими «лестными приветствиями» награждаются представители, так называемых, малых народов. Перед «равновеликими» на-

циями (англичанами, французами, русскими и прочими ...) срабатывает веками врождённый пиетет. Или воспоминания о поучительных исторических уроках.

ИСТОРИЯ, и её уроки в Германии выставляются напоказ. Своих ошибок официально стыдятся. Извлекают выводы. Скажем, в том же великом немецком языке исчезли из обихода слова *вождь*, *вождизм*. Никакой идеализации и обожествления лидеров в любом виде деятельности. Элитарность – признак дурного тона. Все должны, как гласит конституция, быть равны в реализации своих возможностей. Между тем, жизнь – это непрекращающийся конкурс.

КОНКУРС, удручающая гонка случайных обстоятельств, успехов, поражений. Мы друг друга всё время расставляем по полочкам. Эдакое азартное казино: тот проиграл, этот выиграл ... Хотя никому не дано отличать «пораженья от победы». Невозможно защититься и от постоянных оценок некоего жюри – людского мнения. И Германия в этом смысле не исключение.

Между тем даже для музыкантов-исполнителей конкурс лишь условный импульс к раскрытию или ... закреплению творческих возможностей. Вряд ли они хоть когда-нибудь способны были по большому счёту решить судьбу.

Конкурсы являются слепком общества. В бывшем Союзе это было нечто противоестественное музыке, просто коррумпированный, мафиозный бизнес. Арена политических, национальных, но прежде всего карьерно-материальных амбиций членов жюри. Бедные участники! Не до вас было, не до музыки ... Невозможно без омерзения вспоминать неповоротливые, поделённые на маленькие группки «представительные» жюри Все-

российских конкурсов, члены которых были заняты прежде всего дележом прельстительных призов, сведением личных счётов и обдумыванием выгодной стратегии в получении желанной профессуры или других почётных званий ...

Западные конкурсы в основном отличались от бывших советских. Прежде всего тем, что их было неизмеримое количество, и они никак не были связаны с политикой. Сегодня, впрочем, большинство конкурсов во всём мире приобретают коммерческий характер. Организаторы и члены жюри стараются избавить себя от ответственности за судьбы победителей. Даже крупные конкурсы зачастую не выполняют условий призового вознаграждения. Всё зависает в бумажной волоките. Получив первый приз на солидном конкурсе и «крупную» сумму, на которую можно в лучшем случае купить лишь средненькое пианино, новоиспечённый лауреат рискует остаться со своими призами в одиночестве, всеми покинутый, без стимула к дальнейшей работе. Между тем молодой музыкант нуждается прежде всего в заинтересованности со стороны концертных агентур, публики, медиа ...

Наш "Диалог-Форум" выступил инициатором иной формы конкурса. Прежде всего это своеобразный Подиум, место встречи творческих индивидуальностей, играющих концертную программу по собственному выбору. Никаких обязательных «спортивных» рамок. Никаких денежных призов. В качестве наград – концертные выступления. Главный приз – симпатичная скульптура «Мраморная клавиша», так сказать, своеобразный фортепианный «Оскар». За двадцать лет существования конкурса «Мраморную клавишу» выиграли всего лишь семь раз.



Выступления участников оценивают четыре жюри: профессиональное, медиа-жюри (из представителей прессы, радио, ТВ, концертных агентур и звукозаписывающих фирм), жюри публики и молодёжное жюри (до 25 лет). Естественно, мнения часто не совпадают, отчего возрастает количество отмеченных наградами участников. Конкурсанты в анкетах не указывают имён своих педагогов, учебного заведения, лауреатских званий. Члены жюри (работающие, кстати, бесплатно) и публика не знает, кто есть кто в таблице о рангах. Поэтому случается, что дебютант может победить опытных конкурсантов. Словом, наш конкурс пытается открыть индивидуальности, разглядеть за чисто фортепианным умением лицо «необщего выраженья».



Публика в мюнхенском концертном комплексе Gasteig в ожидании начала заключительного концерта лауреатов.

Более двадцати лет назад, в Кисловодске, многие могли наблюдать впечатляющую картину: один из участников Всероссийского конкурса, юный талантливый музыкант, не прошедший на второй тур (но сделавший впоследствии за рубежом неплохую карьеру), молча стоял против двери, из которой выходили члены жюри и с укоризной смотрел в глаза уважаемым музыкантам, в надежде увидеть в них чувство стыда. Напрасный труд.

ЛОЖЬ, как гласит народная мудрость, на тараканьих ножках, того гляди подломится. Иногда приходится ждать этого, к сожалению, несколькими обманутым поколениям. Как утверждают почти во всех странах запада, обман государства, хуже любого другого преступления. Не берусь спорить. Могу лишь засвидетельствовать, что хорошо лгать умеют во всех частях света. «Цивилизованный» мир торгует всем и вся. Что остаётся простым гражданам – потихоньку сходить с ума от обилия лжи вокруг или ... ловчить самим. Наши эмигранты, естественно, не отстают от прочих – это уникальный народ сплошных начальников, докторов наук, известных артистов ... Они приехали с благими намерениями, а «заграница» недостаточно подготовилась к их приезду, вот казус-то!

Как-то читая биографию одного известного фортепианного профессора в Австрии, я обнаружил, что он является победителем мифического Всесоюзного конкурса пианистов в ... Казани. Или просматривая списки педагогов одного музыкального колледжа в Америке, я встретил знакомую мне фамилию довольно средней пианистки из Йошкар-Олы, которая, как явствует из её биографии, оказывается с успехом работала долгие годы в Казанской консерватории (!?), в школе-десятилетке (!?), была лауреатом конкурса (!?) и концертировала, разумеется, по всей стране Советов. Естественно, в её лишь собственном воображении. Ещё один тамошний педагог, «лауреат и бывший ведущий преподаватель КГК», оказался даже моим бывшим учеником по камерному ансамблю. Подумалось, впору просить рекомендации у столь «маститых» музыкантов. Это только пара случаев, связанных с Казанью.

Воистину, правдивые слова некрасивы, красивые слова неправдивы.

МУЗЫКА могла бы спасти от приблизительности, опасной словесной эквилибристики. Открытая точность языка музыки связана, по всей видимости, с текучестью и взаимопроницаемостью, так называемых, составляющих компонентов. Эстетические же границы, если они художественны, всегда преодолимы. Вероятно, из-за постоянной их готовности к метаморфозам.

Российское в музыке лежит *м е ж д у* – как бы открытое всем сторонам, ветрам, течениям, краем-крайностям. Отсюда спонтанная готовность, искренность в желании душевно приобщить собеседника к своим тайнам, а потом в откровении этом взлететь вместе с ним в воображаемую высоту. И затаив, как в воронку, в полётные дебри, задержать, растянуть высший чувственный пик, создать полную иллюзию остановки времени и эмоционального прозрения, завоевания некоей истины, которая по сути окрашена почти всегда в ностальгические тона. Естественно, что открывающаяся истина просто не может быть обыденной, а непременно – лишь вечной. Ну, и как здесь обойтись без преувеличений? Ими устлана вся эта дорога интуитивных, сиюминутных озарений, признаний, мелодической доверительности ...

Запад – отсутствие случайностей, выверенность конструктивных начал и заключений. Интеллектуальное, медитативное постижение феномена соразмерности, гармоничности бытия. Оптимизм существования. Закруглённость, реверансность мышления. Неизбывное, неутолимое возведение здания системного постижения жизни. Любые компоненты, чувства, могут сосуществовать лишь в рамках системного охвата цивили-

лизации, знания, исторических аналогий, культурных пластов. Стремление к внеличной позиции, объективности, дистанцированности. И это при всей страстности высказывания.

НЕМЦЫ, по утверждению Томаса Манна, народ мыслителей и музыкантов. Можно сослаться и на Бальзака: «если немцы и не умеют играть на великих инструментах свободы, зато они от природы умеют играть на всех музыкальных инструментах». И в самом деле, если бы можно было посчитать, сколько приходится классической музыки на душу населения, то Германия, без сомнения, опередила бы все страны. Можно ли себе представить, что почти все (!) городские гимназии имеют по симфоническому оркестру, хору, не говоря уже о более мелких коллективах. Минимум раз в году школьники умудряются ставить своими силами или мюзикл, или ... оперу. Не удивительно, что бесчисленные кирхи в состоянии «поднять» Реквием Моцарта или одну из Баховских ораторий.

Нас также не перестаёт поражать, как «съедается» грандиозная лавина классических концертов. Скажем в Мюнхене, городе по населению среднем, два государственных оперных театра, пять больших симфонических оркестров, несколько камерных. А ещё огромное количество гастрольных коллективов со всего мира. Конечно, Мюнхен одна из музыкальных столиц, но и в маленьких немецких городках музыкальная жизнь необычайно интенсивна. И тем не менее, изобилие всевозможных фестивалей, концертов, спектаклей, словно бы не удовлетворяют немцев. Они по традиции организуют ещё домашние концерты. Редко какой семейный праздник обходится без «классической» части. Вероятно, поэтому общий уровень музыкальной жизни

в Германии несравним ни с какой другой страной. Количество же талантов одинаково везде, и в Лаосе, и в Норвегии. Талант – товар штучный. Уровень же определяют традиции, востребованность общества и система образования.

ОБРАЗОВАНИЕ, в принципе, от слова *образ*. Что за ценности общество вкладывает в немецкие головы? Образ мира многомерности и толерантности? Или образ мира одной экстремальной идеи? Важно, что немцы имеют возможность выбирать.

ОТДОХНОВЕНИЕ – кто из нас не мечтает о покое от «трудов праведных». Покой ... Искристый, плещущийся напиток в бокале. Он постепенно застывает, превращается в вязкую массу, высыхает, трескается. А затем рассыпается и исчезает вместе с бокалом ...

Отдыхать, впрочем, лучше всего на велосипеде. Велосипед в Германии не просто уважаем. Это как бы часть национального самосознания. Иллюзия непрекращающегося, но плавного движения вперёд. Нация велосипедистов. Нацеленность на длинные штреки. Возможность ехать по дорожкам друг за другом. Ездят семьями, на тандемах ... Велосипедный азарт заразителен и для эмигрантов. Даже Ленин когда-то приобщился. Несмотря на разветвлённую сеть метро и автобусно-трамвайных линий, многие предпочитают велосипед. Особенно в центре, где припарковаться в дневные часы практически невозможно. Гаражи для автомобилей, разумеется, имеются. В основном же паркуются на улицах. Угоняют в Мюнхене реже, чем на севере страны. Хотя лично у меня «раздели» колёса прямо у перекрёстка в центре города.

ПЕРЕКРЁСТОК – место для человека без возрастных ограничений. Мы всегда стоим «на семи ветрах». Мимо несутся толпы, одержимые всевозможными «спасительными» идеями ... Устоять от искушения и не присоединиться к массовым забегам? Чем эта спасительная идея хуже других? ...

ПРОТИВОРЕЧИЯ примирить в себе возможно. Это путь разума. Но обрести желанное равновесие?

РАЗУМ, однако, не всегда в состоянии отличить истинные истоки от ложного пафоса.

РОДИНА – место рождения? «Что считать родиной, если из-за всеобщих странствий почти нигде не найти аборигенов. Пусть мы проедем из конца в конец любые земли – нигде мы в мире не найдём чужой страны: отовсюду одинаково можно поднять глаза к небу ...» (Гельвеций). Национальность по существу важна только для чиновников. В России я был евреем. В Германии «стал» русским. По немецким правилам могу быть и латышом. Раз родился в Риге, значит латыш. Когда-то на Руси говорили иронично: «Немец, что верба, куда ни ткни, туда и пришёлся». Определение неприменимое ни к немцам, ни к туркам, ни к евреям ...

СВОБОДА – слоёный пирог исчезнувшего. Попробуйте посмотреть вокруг с младенческой наивностью и нежностью. Попробуйте, ведь вы свободны.

СЕРЕДИНА сродни музыке. Возникает из ничего и постоянно движется в обновляющем потоке, к казалось бы, туманной запредельности. А на самом деле от середины к середине. Постоянная, никогда не исчезающая срединность. Вероятно, от нашего неумения ощутить сиюминутность. Обрыв, край, граница, предел – все эти

понятия враждебны человеку. Кто хочет быть крайним? Мы существуем в середине. Серединой и тяготимся. Как в некоем временном корабле из прошлого в будущее. Или наоборот. Кому как нравится.

СТИЛЬ жизни определяет и художественный стиль. Хотя, собственно художественные стили не меняются, а сосуществуют. Конечно, эпоха предпочитает, давит, акцентирует и делает тот или иной стиль определяющим. При советской власти долгие годы, скажем, музыка Баха была канонизирована как идеологически альтернативное явление. Не враждебное, но не пересекающееся с генеральной мировоззренческой линией. Употребимое, так сказать, для воспитания полифонического мышления у музыкантов. Вне религиозного его, культового значения. Почти без органных, хоровых произведений. Вне живого концертного бытования. Бах изучался специалистами. Но не жил в контексте с временем. Хотя его идеологически религиозная востребованность, «ортодоксальность» (кантаты, оратории), как нельзя лучше соответствовала советской эпохе. Приветствовался, разумеется, Бетховен в вульгарно-прикладном смысле – энергия преодоления, устремленности невзирая ни на что к цели, завоевания её «любой ценой». Играть, как «на штурм Рейхстага», «закрывая телом амбразуру врага» и т.п.

И всем обществом, десятилетиями – мимо Моцарта. Эдакое, не очень актуальное, музейно-конфетное, состоящее не из плоти, не из мускулов. Разве существует красота и гармония вне классово-борьбы? Да, духовность, да успокоение, да созерцание и раздумья – всё возможно. Но лишь после смертельных схваток с врагом, или в промежутках борьбы. О красоте позволительно было говорить, утирая со лба пот усилий. Впро-

чем, эти тенденции слышны и в начале 21 века. В Германии, Австрии и прочей Европе для душевного «употребления» больше подходит Моцарт. Его интонационный язык и поэтические подробности естественны, как воздух, еда и прочие атрибуты повседневности. Его музыка как бы для жизни на все случаи и времена. Нужнее библии. *Es ist einfach schön*. Без морали и назиданий. Играючи. С его музыкой можно осваивать быстротекущие дни, пробегать (или не пробегать) мимо важных событий – так охватывают случайным взглядом пейзаж. Моцарт и сам часть пейзажа, называемого жизнь. Он бывает прост до банальности. И необъясним. В этом полное его совпадение с нашим запутанным существованием.

СКУКА пользоваться одними и теми же словами, маячащими всегда наготове. Или смотреть телевизионную рекламу.

ТЕАТР саморекламы родился задолго до телевидения. Судя по российской прессе и телерекламе, в нашем отечестве продолжают по инерции сотрясать воздух всевозможными титулами: народный, заслуженный, самый-самый, единственный, крупнейший и пр. В других частях света для привлечения внимания к собственной персоне действуют более изощрённо.

УСПЕХ, как иногда кажется, единственная болезнь, которой все хотят хотя бы разок переболеть. И любой ценой не выздороветь. Скажем, одна пианистка не столько хорошо играет на рояле, сколько разводит ... волков. Тем и популярна. Журналы захлёбываются, рассказывая о необычной сострадательной «любви» смазливой пианистки к хищникам. Что по этому поводу сказал бы Рахманинов, произведения которого с особой

охотой насилуются её жесткими, пахнущими волчиной пальцами? Что скажут впоследствии её ученики?

УЧЕНИК не способен уклониться от подражания. Всё начинается с корявой копии. Однако, далее ... Тот, кто воспитал хотя бы единственного ученика, поражается, что ученик превратился в личность, которую учитель вовсе не желал. Вдобавок и сам учитель иногда с невольным удивлением замечает, что становится зеркальным отражением своего ученика. Страны тоже переживают периоды ученичества.

ФЕТИШИЗМ совкового мышления ориентирован даже не на Москву, а на Лондон, Нью-Йорк, на сверхразмеры, сверхшироту. На самое-самое. «Как в лучших домах». А если среднее, срединное, то уж лучше тогда ... ничего. Впечатление важнее сути. Оно как бы определяет содержание. Немцы переболели этим. Вроде бы ... Человек вообще существо изначально камерное, непохожее, индивидуальное. Теряя камерность, человек попадает в сети кошмарных сновидений о сверхдержавках, сверхнациях, сверхчеловеке. Отсюда, подчас, стремление и в музыкальных интерпретациях показать сверхчувства, сверхтемперамент, сверхтехнику.

ХУДОЖНИК не сверхчеловек. Он рождается в нас тогда, когда ум отказывается объяснить пережитое, увиденное. На свет появляется некое произведение, всегда соразмерное творцу. Идеал и стандарт. Их соседство, даже близкая родственность очевидна. Границы размыты. Наша тяга к обычному, усреднённому, стандартному, настолько порой сильна, что мы мучаемся нашим внутренним несоответствием и невозможностью обрести эту срединность. Чтобы, впрочем, потом в панике вновь её преодолевать, возвращаться к

своей корявой индивидуальности. Словом, метаться без усталости на одном и том же пяточке.

ЦЕЛЬ, казалось бы, достигнута, чем дольше живёшь, тем меньше понимаешь. Снежинка, дерево – тут всё вроде бы имеет очевидный смысл в бесконечной взаимосвязанности частей и целого. Но каким образом, конкретно ТЫ – часть целого? Если даже исходить из установки, что всё объяснимо в этом мире, то, тем не менее, это непостижимо – ведь любое ТЫ само по себе уже нечто целое, самодостаточное. Для полноценного бытования в профессии, в искусстве, вовсе не обязательно задумываться о своей роли, значении, или эфемерном миссионерстве. Нет ничего более бесперспективного, чем постоянно себя соизмерять с эпохой и современниками, выстраивать некую собственную шеренгу по ранжиру. И уж тем более считать, да выкрикивать на весь мир свои обиды или задыхаться в бесконечных вопросах на тему – кто первый?

ЦИВИЛИЗАЦИЯ – это череда сомнений. Протопоп Аввакум не родился пророком. Чадолюбивый семьянин, вовсе не склонный к монашескому аскетизму и поучительству. «... Аввакум заскорбел и колебался, проповедовать ли ему слово божье». Он сомневался. И этим всё сказано.

Повествовательность бывает разного рода. История для детей невозможна без последовательности, без логических поворотов сюжета и завершённой концовки. Однако, если рассказываемая история прерываема слезами, паузами, вопросами, то это уже совсем другой жанр. Восхитительнее же всего сомнение: а надо ли вообще было рассказывать. Или ещё больше – нежелание продолжать. Всё это, если ненавязчиво ощущается

в ткани повествования, придаёт ему необъяснимую чувственность.

ШКОЛА, к счастью, продолжается. Кто нас окружает? Волею случая – страны, города, дома, люди. Кто наши ученики? Также почти все – волею случая. Учителей мы вроде бы выбирали сами. Или, во всяком случае, должны были выбирать.

ЩЕЛЬ всякая питит. Прислушаемся к разноязычному их хору. К космосу голосов вне времени.

ЭСТАФЕТА времени невидима. Всю жизнь мы пробуем ощутить, увидеть, понять её пограничность и связать уносящиеся мгновенья воедино. Между тем, время и без наших невероятных усилий всё соединяет.

ЮМОР в том, что я перестал понимать, так называемый, новый российский юмор. А немецкий так и не научился.

ЯЗЫК и речь адекватна повседневной жизни. Не может быть жизнь одного цвета, а речь другого. Звучащее рождается из молчания и заканчивается безмолвием. Всё по сути в этом мире лишь диалог молчания и речи. Границы между ними размыты – серединны. Если всё возникает из молчания, не значит ли что речь – это и есть жизнь? Как много в сущности вокруг тишины. Мы её ищем и не замечаем, что мир словно бы укутан в неё. Нам не остаётся ничего другого, как без усталости продираемся сквозь безмолвие к звуковому хаосу, к взаимопониманию, к речи.

2004/2016 Мюнхен

ХРОНИКА ВРЕМЁН НАЗИБА И НАТАНА



*Калитка, корневище, карамель,
Кириллицы кичливой кабала,
Кртавых, косных клавиш канитель,
Казённая кремлёвская кайла ...*

*Афинские авансы, авгиевы альковы,
Зачатье западни, зарок Заречья,
Закатным золотом закованный,
Арканый адресочек алтынчечий ...*

*Невидимая невидаль, награда невпопад,
Нарядная нескладица, невежда,
Наркозное неведение, навет, набат,
Напевная, надменная надежда ...*

Всё правильно: быть может воспоминание – это лишь нагромождение бессвязных на первый взгляд метафор.

Не замечательно ли, что вновь оживающая, порой корявая реальность возникает вне зависимости от наших желаний? Своевольничает и начинает жить по какому-то своим законам, обретая неожиданные контуры и формы. В нашем конкретном случае – «акростихические». Однако, воссоздаваемая словесная ткань почти никогда не может совпасть с памятью, которая беско-

нечно основательнее и подробнее летучих всполохов воспоминаний. И мой акростих «Казань» не стал исключением. Запечатлевшись в строчках, этот текст-воспоминание сам в свою очередь давно уже стал воспоминанием о странном светлом утре 1995 года в осеннем Мюнхене, о спонтанном чувстве тоски, переросшей в лихорадку возникновения чуть ли не в один день некоей стихотворной реалии. Возвращаясь время от времени к тексту, меня не покидало чувство приближенности и желание наполнить строчки более прозаическими, осязаемыми деталями: полузабытым говорком, звучанием улиц, запахами, рукопожатиями ... Словом, текст сам требовал перехода в другое измерение. В другой жанр. Так и возникли постепенно эти разрозненные впечатления, хаотичность формы которых, как ни странно, успокаивала меня, словно бы подчёркивая их бесцельность.

Предлагаемые заметки призваны не отрицать известные или общепринятые толкования и ракурсы. И уж, тем более, не переписывать историю по примеру одного из китайских императоров (а ведь каждый из нас, по определению поэта – «маленький государик»), считавшего, что история как раз и должна начинаться с него. К сожалению, этой «оригинальной» формулой руководствуются с успехом и поныне, что даёт повод часенько изумляться несовпадениям в зрении, слухе, обонянии с некоторыми своими современниками. Вроде бы жили мы в соседних домах, на соседних улицах, дышали одним и тем же воздухом, питались одинаковыми продуктами по талонам, слушали на собраниях и политинформациях одни и те же бесчисленные постановления всевозможных инстанций ... Что же нас всех изначально таких разных соединяло – неужели только слепой случай и время? Праздный вопрос. Тем не менее,

так хочется верить в нечто неизмеримо большее, смысловое и осознанное. В наше время, впрочем, почти никто на дефицит понимания прошлого пожаловаться не может. По примеру российского государства любой гражданин в состоянии теперь – в угоду себе – объяснить практически всё. После запретов на всё и вся, выдана некая всеобщая индульгенция на собственное мнение. Говорят и объясняют с телеэкранов и с печатных страниц – как, что и почему ... Иллюзия многополярности мнений, тем не менее, так и остаётся иллюзией. В перезвоне говорильни, конечно, прав тот, у кого голос понахрапистее, да и суждение «безоговорочнее». Между тем, любая неуверенность предпочтительнее разнузданной безапелляционности, освобождающей нас от сомнений и правдивости. Она то и позволяет верить в весьма порой сомнительную сентенцию о неуничтожимости прошлого. И пусть у авторов воспоминаний могут быть нелепые предвзятости и неточности, однако если они выражают оригинальное видение времени, они врастают в окружающий нас мир – это лишь отражение наших о нём представлений.

Итак, город Казань (с 1959 по 1990 год) второй половины 20 века. Или хроника времён великих музыкантов Назиба Жиганова и Натана Рахлина, определивших своей деятельностью культурную жизнь этого пространства, – в пристрастных заметках автора, которому, тем не менее, не хочется быть чем-то обязанным своим современникам и претендовать на полноту и на безоговорочность суждений. И уж тем более надеяться на их взаимную любовь. Благо и предлагаемые сюжеты скорее хрупкая мозаика, открытая всем ветрам и взглядам, – добавляйте, исправляйте! – чем забетонированная категоричная постройка ещё одного ортодоксального свидетеля того, что по сути лишь мираж.

„СПЕРВА ПРЕЛЕСТНИЦЕЙ-ПРЕЛЮДИЕЙ ПРЕЛЬЩАТЬ ...“

*Сперва прелестницей-прелюдией прельщать
сюрпризы сквозняка стремглав судить,
крапивную крамолу-кralю повстречать,
сурдинно ахать, торопиться, торопить ...*

ЗЕЛЕНОДОЛЬСК



Городок невозможно было захватить врасплох. Он сопротивлялся и ускользал. Или попросту темнил, наслаждаясь несуразностями.

Дразнящий звуковой поток плыл навстречу и вопрошал почти по Роберту Шуману: «Колокол, оконное стекло, кукушка, прислушайся, какие звуки они издают». Собственно, это был поток тишины.

Двухэтажные улицы были уважительны к себе и на первый взгляд молчаливы. Они обволакивали тебя сугробами и двойными окнами ...

Между тем, это ещё даже не прелюдия, а некое предощущение пространства, именовавшегося для меня тогда, в начале пятидесятых – Зеленодольск.

Попытаемся расположиться в нём и не задавать риторического вопроса: что было изначально – город или музыка?

Речь идёт об очевидных вещах.

Ребристый Зеленодольск был окольцован деревянными лестницами. Лестницы спускались к Волге и заводам.

Маленький город в сорока километрах от Казани жил, дышал, звучал заводами (фанерный, «серговский», судостроительный, других я не помню). Любой пацан ориентировался в перекличке заводских труб: начало смены, конец, тревога ... С «фанеры 3», доносился режущий, взлетающий на ухабах рёв пил лесотаски. С «серговского» (им. С. Орджоникидзе) да-лёкие, глухо ухающие взрывы ... Взрослые говорили в основном о заводах, где они работали. По воскресеньям семьи заводчан встречались на дневных киносеансах в городском Доме Культуры «Родина». Встречались, чтобы обменяться заводскими новостями.

Здание ДК, как и несколько других каменных домов, вроде бы было построено пленными немцами. Именно в ДК, нас, группу шести-семилетних «выпускников» заводского Детского сада, и привели весной 1952 года сдавать вступительный экзамен в Музыкальную школу. Мы по очереди спели «По долинам и по взгорьям», что-то прохлопали и были все зачислены в первый класс.

В то время школа размещалась в левом крыле ДК, в нескольких неприспособленных для занятий комнатах. Позднее школе предоставили две квартиры на первом этаже жилого дома по улице Ленина.

Начальные шаги я делал в классе Анны Наумовны Кардаш. Мне она казалась строгой, и я её боялся. Одна из первых фраз, которую я услышал от своего первого педагога, была: «У нас плакать нельзя!»

Там, где делают музыку, запечатлелось у меня, шестилетнего, на всю жизнь, там никогда не плачут ...

Вероятно, я «замечен» был в кое-каких успехах, так как уже на первом году обучения попал в городскую газету «Зеленодольский рабочий». На фоне раздирающих сообщений о забастовках в Бремене, наводнении в Антверпене и ужасающем положении жизни детей во Франции, красовался мой фотоснимок на уроке по фортепиано. Мол, а у нас, в простом советском Зеленодольске, в это же самое время, одарённые дети занимаются под руководством опытных педагогов музыкой.

После окончания войны и демобилизации мои родители первое, что купили – подержанный рояль «Блютнер». А сами спали на шинелях. Мама мечтала о сыне пианисте.

Чем не идиллическая картина зеленодольской действительности начала пятидесятых: зимний вечер, в русской печке потрескивают берёзовые поленья, мама штопает носки, пристроившись сбоку у пианино «Красный Октябрь» (рояль остался в Риге), и с умилением поглядывает на своего семилетнего, наголо постриженного сына, спотыкающегося о клавиши в скользком, белом до мажоре ...

Однако, не будем лукавить, почти до окончания школы, музыкантом становиться я не собирался. Жизнь диктовала другие приоритеты. Музыкальная школа и всё с ней связанное, маячила где-то на обочине *главной* музыки.

Музыки тёмных улиц, дворов и подъездов. На моей нотной папке, с постоянно развязывающимися тесёмками, лежал раздражающий знак чужеродности. Нужно было обладать известной сноровкой, а иногда и мужеством, чтобы, направляясь в «музыкалку», продраться сквозь гикающую, матерящуюся толпу твоих сверстников, играющих с азартом в битую на деньги. Не

потеряв при этом их уважения и ... нотной папки. Словом, ежедневно подчёркивать свою отдельность было делом не лёгким.

Всё вокруг как бы оспаривало право Музыкальной школы на существование. Во всяком случае, так воспринимал это я в те годы и ... время от времени отчаянно мечтал бросить "музыкалку". Чтобы быть как все. Ведь существовала и общеобразовательная школа, походы за макулатурой и металлоломом, каток, футбол, игры в подвале в разведчиков ...

Если бы не ... Менуэты и Инвенции Баха, "Музыкальные моменты" Шуберта, Сонатины Клементи и Бетховена, Танцы из "Вальпургиевой ночи" Гуно ..., то жизнь моя, вероятно, сложилась бы иначе. Заворожённый магическими звуками, и мучаясь от внутренней раздвоенности, я бегал в *Музыкалку*. Или вернее сказать, сбегал туда на время, как в убежище, от всего остального.

В школе пахло духами и супом. Также вперемежку звучали из-за тонких дверей гаммы, обрывки мелодий, бессмысленные басы ... Чудесный ералаш некоего праздника открывался предо мной. Я сидел в ожидании урока в маленьком школьном коридорчике и наслаждался звуковым хаосом.



Между тем, никакого хаоса и не было. *Музыкалка* жила по своим законам. И имела свою фею. Фея была

маленького роста, пожилая и полная. Она разговаривала громким голосом, так как плохо слышала, и работала директором. Фею звали Ева Львовна Юровская. Это она «придумала» Зеленодольскую музыкальную школу, купила за несколько мешков картошки первый рояль, и добилась у городских властей её основания.

У неё в классе я и прозанимался после А. Н. Кардаш шесть лет. Своих учеников она любила и называла в порыве нежности «мамочкой», чего я ужасно стеснялся. В действительности же она сама была «музыкальной мамочкой» не только для своих учеников и школы, но и для города. Я бы поставил в центре Зеленодольска ей памятник, так как благодаря усилиям этой бывшей одесситки, городок на Волге *очеловечился и потеплел*. Эка невидаль, классическая музыка зазвучала в ДК, общеобразовательных школах, квартирах! Однако, попробуйте представить город без музыки, без звуков ...

Когда умер вождь народов, занятия в школах были отменены. Мы сидели с младшей сестрёнкой одни дома у окна, на улице Школьной, дом 2 квартира 8, и с замиранием ожидали, когда прекратится завывание всех труб Зеленодольска и наступит обещанная минута молчания. Было страшно: без звуков целую минуту, возможно ли такое? И разрешается ли дышать, ведь дыхание слышно? Вдруг мы с изумлением увидели в окно нашего соседа, дядю Салавата. Именно в тот момент, когда разом оборвались все звуки. В одной майке он катался в мартовских сугробах и радостно смеялся. Увидели, а потом услышали. Минута молчания для нас так и не состоялась. А повизгивающий тот хохот дяди Салавата до сих пор у меня в ушах.

Как нас учили? Разумеется, не в оценочном (хорошо-плохо) смысле. На моих уроках Ева Львовна

сидела почти всегда рядом. Её правая рука дублировала мелодию в верхнем регистре, левая «играла» на моей спине. Особенно гаммы. Прикосновение пальцев должно было быть чётким. Хилая моя детская спина прогибалась под *железными* пальцами клавирного педагога. Спасительно звонил телефон. Ева Львовна решала неотложные хозяйственные проблемы школы. Я же должен был в это время учить какое-нибудь заковыристое место. Часто её отвлекали и более молодые педагоги, она шла кого-то слушать в соседний класс. Профессиональный авторитет её был непререкаем: до войны она преподавала в знаменитой одесской Музыкальной школе им. П. С. Столярского.

Когда мы *проходили* обязательные этюды и гаммы, Ева Львовна была придирчива и часто раздражалась. Пальцы должны были быть округлыми и высоко подниматься, не лепиться один к другому. Согласно старой доброй немецкой схоластической системе. Никакой тебе «утёсовской Одессы» с южным солнышком. И ритм, ритм. И счёт, счёт. И *правильные* пальцы. Но стоило начать художественной части программы, Ева Львовна преображалась и как бы молодела.

«Ты играешь как медведь!» – кричала она. Следовал показ медвежьей неуклюжести. «Это же танец!» Директриса Зеленодольской музыкалки пускалась кружиться на своих отёкших ногах по классу, изящно, с грацией. Затем садилась за инструмент. Куда исчезала её глухота, когда она добивалась тончайшего пианиссимо? *Пудовые* пальцы ласкали с нежностью клавиши. Всё приходило в движение. Хлопали окна, впуская дурманящую свежесть. Зеленодольск, расправив крылья, летел над Европой. «Ты понял, мамочка, как надо?» – устало спрашивала потом она. И не дождавшись от

ошалевшего ученика ответа, уже спешила к телефону. «Бессистемная система» Юровской Евы Львовны, моего незабвенного учителя Музыки.

Ещё были воскресные спевки школьного хора. Мне всегда нравилось это слово с п е в к а. Куда больше, чем *репетиция*. Ведь чтобы зазвучало музыкальное согласие, нужно воистину было всем с п е т ь с я. Этого незаметно добивался наш руководитель хора Иван Николаевич Петров. Он не давил, не кричал, не «устанавливал» дисциплину. Мы пели какие-то песни то ли о Сталине, то ли о партии, но главное и хоровые произведения Моцарта, Шуберта, Шостаковича ...

Отчётные концерты школы были все как на одно лицо, потому и стёрлись в памяти: сначала хор, затем солисты, в конце ансамбли ... В переполненном зале томилась родители. Это было какое-то нагромождение всего и вся. Много «отчёта» и мало музыки. Впрочем, живучая эта до сих пор «отчётная болезнь» вовсе не зеленодольского происхождения.

Запомнились мне два выезда старших школьников на автобусе в оперный театр в Казань. Впервые тогда в одиннадцать лет «вживую» прослушал оперу «Евгений Онегин». Но гораздо больше чем музыка оперы, меня впечатлила *театральность* всего происходившего: вестибюль с надменными в униформе контролёрами, гигантские фойе с буфетами, как бы кружащийся зал, *явление* в оркестровой яме музыкантов оперно-симфонического оркестра, затем дирижёра ...

Во вторую поездку слушал сольный концерт классического пианиста, исландца Рёгнвалдура Сигурионсона. И вновь странное ощущение театра, некоего действия, в котором музыка лишь одна из составных частей. Благо и пианист способствовал: забыл текст во время исполнения, покинул сцену. Зал то ли роптал, то ли

сочувствовал. Высокий мужчина с ниспадавшими длинными волосами и надменным профилем, сидевший неподалёку от меня, неожиданно резко встал и, ни на кого не глядя, направился к выходу. Мог ли я предполагать, что через два года стану учеником этого возмущённого слушателя, Арнольда Бренинга.

Зеленодольск не жил изолированно. Учеников часто *показывали*. Приезжали пожилые дамы из Казани, и мы играли перед ними. Но наиболее ожидаемыми и важными по значению были визиты Альберта Семёновича Лемана. В школе я часто слышал: «Надо бы у Альберта Семёновича спросить ... вот когда приедет Альберт Семёнович, тогда ... » Да, разумеется, мы посещали сольфеджио, музыкальную литературу, играли камерную музыку. Хорошо помню, с кем играл и что. Но совершенно вылетели из головы экзамены, зачёты. Может, их и не было?

Итак, мы учились в Зеленодольской Музыкальной школе. Для нас, бывших её питомцев, это почти что исторический факт. Но известно, что всё, чего более нет, ложно. То есть, школа есть, правда другая, изменившаяся. Нет *н а с* в школе. И этим всё сказано. Жизнь сильна продолжением. И продолжение следует.

И ещё. Мы учились или нас учили? Противоречие здесь кажущееся. Да и возникает оно, вероятно, оттого, что я слишком поспешно и сумбурно говорил и вспоминал о сложных вещах.

Нет ничего более нездорового в нашей не очень здоровой действительности, как слюнявить прошлое. Однако, воздух в самом деле раньше был слаще. Потому и летит Зеленодольск над Европой.

„КАЛИТКА, КОРНЕВИЩЕ, КАРАМЕЛЬ ...“



КАЗАНЬ

Котёл народов, традиций, терпкое варево притворного сиротства, гордости и чванства, мешанина, блаженная эклектика ...

Когда-то всё в городе разъединяя – объединяло. Некая эпидемия *казанства*. Особый знак родства. Но удивляло: *казанцы* – звучит, но не – *казанец*, тем более – *казанка*. Только множественное, общее число.

Казань не выростала – множилась. И вмещала как бы весь мир. Долгое время для нас закрытый. В студенческие годы мы без труда открывали для себя в провинциальном городе и сиреневые сумерки парижских кафе, и свето-музыкальные предвидения Скрябинско-Прометеевских пожаров, и прокуренные литературно-футуристические салоны предреволюционной Москвы, и атональное сумасшествие Вены, и джазовые клубы Манхэттена ...

Также, впрочем, как и впоследствии в разных городах мира нас ожидали встречи с Казанью.

Общеизвестны приметы казанского культурного «присутствия» в Москве, Петербурге, да и в остальной

России. Но как объяснить появление в Нью-Йорке Казанского скверика, в котором так уютно сиживать по российской привычке на лавочке? Или что за удовольствие искать и находить старинные офорты и книги о Казани в антикварных развалах Зальцбурга, Парижа, Антверпена ...

Казань не стоит, а слепо распласталась по берегам двух рек и нескольких озёр – диковинная летучая мышь, прислушивающаяся недоверчиво то ли к себе, то ли к ритмам далёких пространств. Ночная птица возвращения. Между Европой и Азией – и в самом деле где-то посередине? Или всё-таки в центре?

Город срединный и по величине. Не Токио, но и не Новгород или Лаишево. Да и само слово Казань на «К», из середины алфавита. Фонетически тоже срединное, качающееся на двух «А». Не длинный, и не короткий гортанный мотив. Вслушайтесь – это не игривые Пинск или Бийск. И не державный Санкт-Петербург, роко-чущий элитарными «Р». И не витиеватая, предобморочная Алма-Ата. Казань с ударением на второй слог. В одном ряду с Москвой, Пекином, Парижем, Берлином ...

Однако в отличии от сановитых фонетических побратимов, в звучании Казани слышится и затёртая простоватость, милая домашняя обыденность. Одним словом, Казань-Деризань. В центре слова, конечно, «З» поддразнивает, указывает на скрытую силу и характер. Но в конце – всё примиряющий мягкий знак.

В европейских языках слово Казань теряет твёрдость буквы «З», смягчающую концовку, и звучит чужеродно: Кацан.

Казань-Кацан – утерянная, желанная сердцевина?

1959 год. Первая самостоятельная прогулка по городу ухабов. Ты по нему не шёл, а проваливался под горку или преодолевал очередной несуразный подъём. Несимметричное пространство, в котором улицы и переулки теснились, наползали друг на друга внахлест – усекая, противореча. Одинокие дома-красавцы были как бы не в счёт. Чужеродные и экзотичные.

Меня высадили из пикапа «Шкода» на грохочущей улице Вахитова. Теперь, мол, сам двигайся, не маленький ...

Одурманенный запахами то ли мыла, то ли фекалий, то ли одеколona, я поплёлся пешком по трамвайной линии. Казалось почему-то тогда – на север. Подталкиваемый пыльным ветром, забрёл в похрапывающую в стариковском забытьи Тукаевскую улицу.

Скорость моего продвижения, тем не менее, странным образом возростала. Мимо озера Кабан, заросшего тиной и масляными разводами, я уже пронёсся по берегу, не оглядываясь.

И ... остолбенело замер, застигнутый врасплох в глубине засасывающей воронки, интуитивно понимая, что находишься в самом центре разляпистой, обветренной казанской вселенной под названием «Площадь Куйбышева (в простонародье – Кольцо)». Несуразно кособокие здания-гибриды заносчиво выставляли напоказ своё обмыленное тысячами глаз несоответствие. Намертво сплетённые в одно причудливое корневище, прочные побеги которого тянулись в неожиданные стороны, они нарушали все законы симметрии. И словно подтверждали геометрические постулаты наиболее знаменитого в истории казанца Николая Лобачевского о параллельных линиях.

Несоединимая параллельность? И существует ли она? Может быть где-то в параллельных мирах, но не в пространстве Казани, где соединялось всё и вся ... И это всё что-то напоминало. К тому же, каждому было вроде бы дозволено всё это попробовать, понюхать, потрогать на ощупь.

Улицы, зигзагами карабкавшиеся от площади, кружили взгляд: выбирай на вкус и цвет пути-дорожки, топчи, искаживай, обустройвайся – *казаней, казанец, казаней* ...

Наверх ли по Бутлерова мимо сановитой колоннады Финансового института в зеленые заросли купеческих закоулков и палисадников? От кинотеатра ли «Вузовец» и автобусной «дербышкинской» остановки в Лядской садик? По пыльной и горбатой улице Куйбышева к Опере? По колдобинам Профсоюзной к Кремлю? Нырнуть в тревожную толчею улицы Баумана? Или скатиться вниз к Речному порту? А можно и на диковатый восток по унылой Свердлова или по шестому трамвайному маршруту мимо вросших в землю деревянных домиков? Или по тенистой улице Александра Островского двигаться не спеша к Тюзу и засохшему озеру Булак?

Звуки города-оборотня ворочались где-то глухо, под боком, рядом, на периферии, соблазняли меняющимися ликами, заманивали тринадцатилетнего вчерашнего *зеленодольца* и вновь испечённого студента Музучилища.

Но почему-то все пути от Кольца, исхитряясь, вели поначалу наверх, мимо домика, в котором появился на свет легендарный казанец Федор Шаляпин, к короткой улочке Жуковского, упиравшейся в стадион «Динамо» и в Музей им. Максима Горького, где когда-то в бывшей

пекарне А.Деренкова, трудился в свои молодые годы молодой Алёша Пешков.

Да, у меня было стойкое ощущение – все маршруты заканчивались улицей Жуковского.

Вот ты идёшь с другого конца города мимо Арского поля (Поля Н. Ершова), где происходило действие знаменитого рассказа «После бала» Льва Толстого, напрямик мимо Варваринской церкви на улицу К. Маркса (Грузинскую), где и проживал, будучи студентом университета, великий писатель.

Слева здание бывшего Художественного училища постройки Карла Мюфке, в котором азбуку искусства постигали Николай Фешин, Давид Бурлюк, Александр Родченко, Варвара Степанова. Далее Музей изобразительных искусств.

А по другой стороне почти напротив примостился странный на вид деревянный дом бывшего промышленника Жеребцова, где безмятежно подрастал до ареста родителей писатель Василий Аксёнов.

В примыкавшем к дому дворике, будущий кумир советской молодёжи шестидесятых годов двадцатого столетия играл с другим подростком, впоследствии не менее выдающимся поэтом и прозаиком Рустемом Кутуем ...



МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

В ста метрах от музея М. Горького и обреталось учебное заведение с довольно длинным и не совсем благозвучным и трудно выговариваемым названием – Казанское музыкальное училище им. Верховного Совета ТАССР (Татарской Автономной Советской Социалистической республики).

Плывущее здание в кружевных балконах. Два подъезда. Один на моей памяти был всегда закрыт. Перед парадным входом выщербленные ступеньки. Тяжёлая старинная дверь. Ты входил в облако табачного дыма. Сверху с полукруглых перил тебя ощупывала насмешливыми взглядами крикливая курящая толпа. За спинами студентов танцевали на сквозняке небрежно приключенные к стенам афиши.

Ты подымался по каменным ступенькам, толкал резную дверь со стеклами и оказывался в квадратном холле. По обе стороны двери стояли скамейки. Можно было плюхнуться и ... наблюдать. Слева комнатуха-вешалка, в «недры» которой допускались лишь студенты. «Чужаки» обслуживались техничкой или дежурными студентами. Справа маленькая учительская в

проходной комнате с секретаршей. Из нее два пути: налево к завучу, направо в бухгалтерию за стипендией. На столе у секретарши стоял единственный в то время на всё училище общий для педагогов и студентов телефон. Параллельный находился в кабинете завуча. Тем не менее, студентам разрешалось вечерами им свободно пользоваться.

Главная достопримечательность фойе – огромное зеркало, перед которым прихорашивалась прекрасная половина обитательниц училища. Сказано не для красного словца. В те времена по негласному мнению казанского студенчества (в Казани уже тогда было помоему десять вузов) самые красивые и модные девочки города обитали в КМУ. Просторная старинная лестница вела на второй этаж. Под лестницей располагался буфет с нехитрым ассортиментом: чай, ватрушки с творогом, печёные пирожки с мясом, иногда сметана. Но студенты и педагоги, стоявшие демократично в общей очереди, были довольны.

Слева по коридору за стеклянными дверьми семь учебных классов для групповых занятий. Опоздавшие, соответственно, могли легко удостовериться – сколько человек присутствует на семинаре или на лекции. Ловкачи умудрялись жестами назначать свидания девчонкам. В конце коридора читальный зал и библиотека. Из неё проход в запертый второй подъезд, где иногда «тихо» занимались духовики или ударники. Частенько их без труда заглушал крикливый голос библиотекарши С.И. Полная, приземистая женщина оглядывала оценивающе учащихся и предупреждала их, чтобы не мямлили. С ней старались не ссориться, иначе можно было забыть о пользовании библиотекой. Как у всех властных и капризно своевольных людей, у неё были,

разумеется, свои любимчики, получавшие ноты и книги без очереди.

Второй этаж – три просторных фортепианных класса с двумя роялями в каждом. Четвёртый поменьше – вокальный. Двери директора соседствовали с главным входом в концертный зал. Сам зал был уютный, с большой, вместительной сценой и хорошей акустикой, Левую стену украшали огромные старинные окна, а правую портреты композиторов в золочённых рамах.

На зачёты и концерты выходили в те времена с другой стороны из примыкавшего к сцене спортивного зальчика. На переменах, и в особенности во второй половине дня, студенты «резались» там в настольный теннис. Это был один из тогдашних атрибутов кодекса чести – умение играть в пинг-понг. Позже, по мере строительства подсобных помещений, из спортзала сделали учительскую. Третий этаж встречал разухабистым «баянным пристроем», далее направо по коридору три класса с низкими потолками для групповых занятий. И после поворота ещё три неуютные комнаты-классы. Да, чуть не забыл про пожарную лестницу с туалетами. И подвал с военным кабинетом. И ещё тысяча никому уже не нужных, но дорогих мне подробностей. Стоп ...

Музыка, как ни странно, долгое время существовала для меня отдельно от училища. С одной стороны тебя к ней в училищных аудиториях вроде бы приучали и приручали, но одновременно ... от неё отталкивали. То ли музыка тебя «изгоняла», то ли сама капризно исчезала. И ты должен был бродить где-то рядом даже не на обочине, а просто в других измерениях. Никакого постепенного освоения. Мало того, миры были настолько отдельны, что, казалось, враждовали. И ничего не складывалось. Музыкальный мой мизерный опыт никак не сопягался с другой жизнью. Вероятно от того,

что автор этих строк семь лет провёл в маленьком тихом Зеленодольске, и Казань ворвалась слишком шумно и неожиданно в его жизнь. Тем не менее, если музыка и город одновременно худо-бедно и осваивались, то в основном с помощью сверстников, благо их хватало – незабываемое романтическое племя таких же беспечных шалопаев, как и я.

Между тем, в тогдашней музыкальной жизни Казани Музучилище занимало одно из важнейших и основополагающих мест. Хранитель, так сказать, музыкальных традиций, стариннейшее учреждение культуры и образования. Все остальные городские институции были существенно моложе и как бы неустойчивее, в постоянном раже реорганизаций и усовершенствований: Татарский театр оперы и балета имени М. Джалиля, Татарская филармония имени Г. Тукая с её многочисленными коллективами, лекторием и солистами, Казанская консерватория и открывшиеся в шестидесятые годы Средняя специальная музыкальная школа для особо одарённых детей при консерватории, Музыкальный факультет Педагогического института, Институт культуры. Всё это были государственные учреждения, в названиях которых обозначения «Татарский» или «Казанский» свидетельствовали лишь о подчинении местному Министерству культуры или напрямую Российскому.

Музыкальное училище – это был оазис здорового консерватизма. Пожалуй, в этом смысле в Казани с училищем могла конкурировать только Первая Музыкальная школа во главе с Рувимом Львовичем Поляковым, который тоже в своё время директорствовал в КМУ.

ПРИЗВАНИЕ ИЛЬЯСА АУХАДЕЕВА



В моё студенческое время (а в общей сложности более 25 лет) училищем руководил скрипач и дирижёр Ильяс Ваккасович Аухадеев, роль и значение которого, как мне кажется, до сих пор до конца не обозначены.

Между тем, именно он оказался в самые трудные годы во главе Оперного театра, когда были осуществлены легендарные постановки Салиха Сайдашева, Фариды Яруллина, Назиба Жиганова, Джаудата Файзи. Это именно он организовал при КМУ практически единственный действовавший в городе Симфонический оркестр и стал его бессменным руководителем. Именно он открыл новые отделения в училище.

Возможно, Аухадеев не обладал выдающимся талантом исполнителя и дирижёра, но его организаторский дар и расположенность к людям, умение не только угадать в студентах индивидуальность и призвание, но и готовность поддержать их в трудную минуту в независимости от положения и национальности, привлекали к нему многих людей. Часто на свой риск и страх, не боясь испортить отношения с консерваторией, он давал рекомендации лучшим выпускникам для продолжения образования в Москве и Ленинграде. В пору его

директорства в училище для преподавания привлекались лучшие музыкально-педагогические силы Казани.

Его грузная фигура, появлявшаяся неожиданно по вечерам в училище, вызывала лёгкую панику. «Ильяс пришёл!» – известие это молнией облетало классы, комнаты срочно проветривались от табачного дыма, влюблённые включали потушенный свет, распадались шумные сборища в коридорах ...

Надо сказать, что Аухадеев был не мстительный человек и руководитель, он прощал даже довольно небезобидные хулиганские проступки. Однажды двое (теперь это всеми уважаемые музыканты) студентов, «шутки ради», подставили на репетиции оркестра ломаный стул для дирижёра. Ильяс Ваккасович упал со стула, в сердцах матюкнулся и вышел из зала. Тем не менее, виновники были наказаны довольно мягко и впоследствии получили прекрасные характеристики от директора. По-моему, Ильяс Ваккасович сторонился всяческих собраний и разбирательств: в начале мероприятий что-то косноязычно и коротко мямлил и под видом занятости частенько исчезал из зала. Конечно, он вынужден был соответствовать существовавшему порядку, но «совковой оголтелостью» не отличался.

На этом поприще «блистали» другие педагоги, выполнявшие роли надсмотрщиков добровольно и с видимым упоением. Скажем, заведующий отделом народных инструментов, баянист Герасимов, появлявшийся частенько в училище «под шафё», мог прилюдно обозвать студенток в слишком коротких на его взгляд юбках – проститутками. От юношей он категорически требовал не держать руки в карманах брюк. Отвязаться от него можно было лишь сказав, что, дескать, Ленин тоже

держал руки в брюках. «Ты с кем сравниваешься?!» – взрывался он, но всё же оставлял «жертву» в покое.

За внешним видом студентов, надо сказать, вообще следили рьяно: «на ковёр» ты мог быть вызван не только за пропуски занятий или неуспеваемость, но и за слишком зауженные брюки или длинные волосы, за причёску «Бабетта» или за мини-юбку ... Не говоря уже об увлечении джазом, импрессионизмом в живописи, за чтение Хлебникова и ранней поэзии Маяковского ... Это были более серьёзные, так сказать, идеологические провинности, но об этом чуть позже.

Наказывали, как и награждали, по ранжиру: кого не принимали в комсомол, кого «снимали» с концертов, кого отсылали для пресловутой помощи селу, если не сказать высылали (практически пятнадцатилетних подростков) до окончания учёбы на работу в глухую деревню.

Первую скрипку в этом «идеологическом оркестре» играла учительница истории и обществоведения, секретарь парторганизации Галина Яковлевна Белостоцкая (её символично называли студенты за глаза – ГБ). Элегантно одетая женщина со следами былой красоты (по слухам она пользовалась долгие годы благосклонностью сановитых чиновников республиканского масштаба, вплоть до самых главных) и курившая в паузах папиросы «Беломор», она разговаривала со студентами преимущественно серьёзно, щурясь и с испытывающей требовательностью. Это несоответствие внешнего вида и непримиримой большевистской прямолинейности в суждениях, приводило студентов не просто в замешательство. «Историчка» каким-то непостижимым образом умела внушать учащимся беспричинное чувство вины. При общении с ней это чувство не то чтобы появлялось, а заранее, вроде бы a priori,

уже существовало. А она лишь пробуждала его к жизни: всё равно, мол, когда-нибудь провинишься. Особенно «в ударе» Белостоцкая чувствовала себя на собраниях, посвящённых персональным делам, на, так называемых, судилищах, которые для острастки проводились в училище регулярно. Некоторые из них врезались мне особенно в память. Но прежде чем рассказать об одном из них, следовало бы вспомнить о павших «героях» постыдных разборок. И не только о них, а вообще – о тех, кто нас «учил» и у кого мы многому или чему-то научились. Согласитесь, это как говорили в Одессе, две большие разницы. Памятуя о том, что записки эти не историческое исследование, а чрезвычайно личный огляд и поиск себя в том утраченном времени и мире, позволю себе обозначить лишь отдельные приметы «моего училища» и избранных людей, его для меня олицетворявших.

Естественно, следует прежде всего напомнить, что обучение в КМУ подразделялось на общеобразовательный цикл предметов и музыкальный. К сожалению, уровень преподавания общеобразовательных предметов был в моё время катастрофическим.

Мне по тогдашней наивности казалось даже, что, скажем, педагогиня по литературе, имя которой не хотелось бы и упоминать (случайный человек и в литературе, да и в педагогике, она, вероятно, преподавала как могла), намеренно отверщала учеников от изящной словесности. Не говоря уже о точных науках, которые никто и не учил, кроме парочки «зубрил». К сожалению, это всё, что осталось в моей памяти. Тем не менее, уроки по этим предметам многим приходилось «отсиживать» из-за стипендии.

СИСТЕМА КООРДИНАТ БРЕНИНГОВ



*Рудольф Бренинг, Ольга Бренинг,
Татьяна Бренинг и Арнольд Бренинг*

Среди моих фаворитов-педагогов по музыкально-теоретическим предметам пальма первенства без оговорок принадлежала Арнольду Арнольдовичу Бренингу. Уверен, повезло не только мне, но и всем его тогдашним ученикам, у которых он вёл теорию, сольфеджио, гармонию.

Представьте себе высокого, молодого человека (ему тогда было всего 35 лет), одетого с нарочитой старомодностью: широченные брюки клёш, отложенный на двубортный пиджак воротник светлой рубашки с неизменно расстёгнутой верхней пуговицей, небрежно рассыпавшиеся тёмные волосы, несколько высокомерное, отстранённо-холодное, порой даже брезгливое выражение лица, и неожиданно тёплая улыбка.

Нередко говоря об энциклопедически образованных людях, мы путаем образование с *нахватанностью* и пузырящейся лёгкостью в разговоре. Мне представляется, что истинное знание предмета всегда связано с

системностью мышления, что по сути предполагает обязательную избирательность важнейших компонентов – их предпочтение, а не разбросанную всеядность информативных фактов и аргументов. И как следствие – некую доминантность профессиональных, эстетических и нравственных позиций.

Вот чем обладал Арнольд Арнольдович Бренинг, так это логической системностью мышления. И умением о конкретном предмете рассуждать как о необходимом звене целого. С педагогической настойчивостью и терпением он втолковывал в наши юные головы и сердца всё, что касалось музыкальных законов строгого стиля. Мы учились осмыслять с его помощью азбуку звукового бытия.

Однако, уже тогда нам с Феликсом Калихманом, моим закадычным товарищем и сокурсником, было интуитивно понятно, что бренинговские категоричные постулаты не исчерпывают всю эту абсолютно не пугавшую нас музыкальную космогонию. Что существует бесконечное количество иных ещё неизвестных и заманчивых координат. Мы спонтанно составляли на свой страх и риск списки литературы и прочих источников, которые должны были бы по нашему усмотрению восполнять, разумеется, не пробелы нашего Арнольда (он казался нам идеальным педагогом), а наши собственные. Доставали книги и нотные сборники из библиотек, читали, обменивались информацией. «Залезли в грегорианскую эпоху», потом ещё в более древнюю ... Хаотично перепрыгивали от одного периода к другому, вплоть до Скрябина. Кстати, ранний Скрябин – это был наивысший авторитет для Бренинга. На нём подлинная история музыки для него как бы и заканчивалась. Произведения отечественных композиторов (не говоря уже о композиторах «нововенской

школы») последующих поколений иронически высмеивались и приводились лишь для наглядности, как «маловразумительные» образцы упадка. Но особенно «доставалось» джазу, звуки которого вызывали неприкрытое раздражение нашего ментора. Едва услышав доносившиеся из соседнего класса ритмические комбинации джазовых аккордов, Бренинг неожиданно прерывал занятия и стремительными большими шагами буквально выбегал из класса, чтобы прекратить ненавистный ему поток «вредной музыки».

Разумеется, были мы увлечены открытием системного освоения музыкального пространства «по Бренингу», ещё не зная, что любая система хороша лишь как отправной пункт, а не как непреложный свод законов на все случаи жизни. Следует сказать, что Бренинг-композитор сам оказался «заложником» своей системы координат: и в принципах музыкального развития, и даже в выборе тем для своих собственных произведений по случаю того или иного юбилея государства. Его музыка не дышала, если так можно выразиться, *нюансами нарушительного греха*, она была слишком *правильная*. Это был какой-то парадокс мощной, но всё же выхолощенной композиторской энергии. Музыки, мягко сказать, без искры божьей. Но это другая тема. Кстати, как пианист-исполнитель он тоже скорее добротнo и основательно «демонстрировал» музыку, чем интерпретировал. Хотя в этом и проявлялась его художническая, несколько назидательная позиция.

Нельзя, конечно, рассуждая о Арнольде Бренинге, не вспомнить о его сестре Ольге и младшем брате Рудольфе. Моя задача не раздавать оценки и не определять степень заслуг (для этого существуют целые организации, формулирующие официальные мнения и награ-

ждающие соответствующими почётными званиями). Но хотелось бы всякий раз, сталкиваясь с талантом, понять характер и движущие силы этого неуловимого феномена. Конечно, если человек работал, а уж тем более преданно служил искусству и музыке, как все Бренинги – это несомненный вклад. В этой связи следует дистанцироваться от понятий «нравится-не нравится».

Ольга Арнольдовна Бренинг была, как и её братья, несомненно преданным музыке человеком. Она истово работала (хочется сказать, служила) концертмейстером и в этом, вероятно, видела своё предназначение. Она «сопровождала» хор, это идеальное сообщество поющих людей, но, как мне всегда казалось, – её инструмент *не пел*. Он *надёжно* иллюстрировал. Она была большим знатоком хорового репертуара и добросовестным, вдумчивым иллюстратором, а не интерпретатором в моём понимании. Возможно, я ошибался, ведь её так любили дирижёры.

Рудольф Арнольдович Бренинг, тогда 25-летний молодой скрипач, преподавал в училище камерный ансамбль. Он, несомненно, как и все Бренинги, тоже был человеком системного мышления, только более эмоциональный. Это был первый в моей биографии педагог, который пытался обосновать на уроках (да ещё и при активном участии учеников), так называемую, концепцию прочтения того или иного произведения. Для этого он часто использовал ассоциативный ряд. Порою его сравнения и «картины» были слишком конкретизированы и натуралистичны, даже сюжетно вульгаризированы. За это, да и за его несколько манерный стиль выражать свои мысли, студенты за глаза над ним по доброму подсмеивались. Тем более, что при показе, играл он довольно «нечисто», скрипка звучала неестес-

твенно зажатой. Мои училищные партнёры по камерному ансамблю скрипачи Рустем Утэй, Володя Макухо и Володя Калитин играли намного чище него и естественнее. Довольно сносно Рудольф Арнольдovich владел и фортепиано, не стеснялся показывать и пианистам, но тоже скованно, и я бы сказал, корявовато. Тем не менее, требовал от учеников скрупулёзности в динамике, паузах, прикосновении.

С Рудиком, как мы его тогда уважительно называли про себя, было интересно общаться. Он не просто разговаривал со студентом на равных, он умел отметить малейшие достоинства своих учеников, и на свой манер поддержать и развить их. На уроках Рудольфа Арнольдovichа Бренинга, с которым у нас потом долгие годы сохранялись дружеские отношения, я впервые пережил парадокс несоответствия высоких педагогических требований и усреднённого показа. Правда, в отличии от многих своих коллег, он не скрывал собственные профессиональные (у него было какое-то заболевание рук) проблемы.

Те кто видел колоритную фигуру молодого скрипача в чёрных одеждах, с ниспадавшими народвольтческими волосами и в длиннополой шляпе, не мог не обратить на него внимания. Рудик не стремился подладиться под массу. Проходя мимо сидевших на лавочках бабулек, он позволял себе иногда произнести громко: «Обыватели на крЫльцах (с ударением на первом слогe) сидят!»

Словом, Бренинги в Казани своим образом жизни и бытованием в повседневности (а довелось всей семье натерпеться от советской власти немало: и экспроприацию, и неволю, и бедность) и в искусстве убеждали в возможности и необходимости существования альтернативы. Это были люди системы, но не «совковой, а

некоей своей, «бренинговской». Системы по убеждению, со своими постулатами. Её нравственные, эстетические проявления невозможно было не уважать.

Так вот, в конце второго курса все студенты Музучилища были в буквальном смысле согнаны на собрание в концертный зал для осуждения (!) Арнольда Бренинга! 14-15-летние подростки должны были два часа выслушивать малопонятные подробности из семейной жизни своего кумира, который, оказывается, «завёл роман» со студенткой. И не в первый раз! Со сладострастием Белостоцкая и коллеги по разборкам копались в «грязном белье». На сцену вызывались перепуганные свидетели и бледная виновница сердечного увлечения старшего Бренинга. Мы с Феликсом Калихманом едва выдержали первый акт этого отвратительного судилища и ... сбежали. Долгое время мы молча месили почерневший снег весенней распутицы. Подавленные происшедшим, мы, наконец, выговорились и решили выразить поддержку нашему любимцу-педагогу немедленно. Мы отправились обратно в училище с намерением узнать домашний адрес Арнольда Арнольдовича, но ... естественно, нам его никто не дал.

Итог – «единодушное осуждение», увольнение «по собственному желанию», переход на основную работу в Пединститут на Музфак. Через пару лет Бренинг переезжает в Саратов, где он дослужился до звания профессора консерватории. Так Музыкальное училище и творческая Казань потеряла выдающегося педагога и музыканта. Не в первый, к сожалению, и не в последний раз. Из «неугодных Казани» имён можно составить целый список. И не только в области музыки, но и науки, промышленности, литературы и искусства. Впрочем, «славная» традиция эта распространялась на весь Союз Советов.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГЕОРГИЯ КАНТОРА



Совсем другим типом человека и музыканта был Георгий Михайлович Кантор, преподававший у нас в училище историю зарубежной музыки и народное творчество. Феномен Кантора для меня с юных лет заключался в умении из обычного факта сделать событийное определение для целой эпохи. И наоборот, характеризуя стиль, время, произведение, он мог опереться даже на бытовые детали.

Вот уж кто был истинный мастер «нескучной классики». Он доказал, что История – это увлекательно. Он был популяризатор в высшем смысле этого слова и значения. Пожалуй, на моей памяти, – а мне довелось слушать на сценах Старого и Нового Света, немало признанных авторитетов в этом жанре, – он был одним из лучших. Человек, зажигающий слушателей вроде бы сухим музыковедческим словом. И неважно кто перед ним сидел: студенты консерватории или совершенно неподготовленная аудитория. Говорил всегда увлечённо и, как бы, захлёбываясь. По его советам мы доставали с воодушевлением те или иные книги, пластинки, читали, слушали, спорили. Он умел словами «фонтировать» и подталкивать своих слушателей на дальнейший самостоятельный контакт с темой, на поиски и углубление знаний.

Кантор написал несколько книг, которые уже, несомненно, стали неоценимым документальным подспорьем в изучении музыкальной культуры Казани. Широкий охват исторических и эстетических тенденций в области становления оперного искусства, профессионального исполнительства, музыкального образования и просветительства, ёмкие, своеобразные портретные характеристики казанских музыкантов от прославленного Рахлина до никому не известных дебютантов – всё это лежало в плоскости интересов Кантора-критика и исследователя. Его упрекали иногда за популизм, но музыковед-историк – популяризатор по природе и не может не быть в какой-то мере популистом. Тема не играла для него никакой роли. Он одинаково увлечённо мог рассказывать об эволюции двухголосия в русской народной песне или о концепции оперной реформы Вагнера. Конечно, Кантор был основательным учёным, талантливым педагогом, историком, краеведом, музыкальным критиком. Но для меня прежде всего блистательным лектором. И импровизатором на любую заданную тему. Доброжелательным и остроумным собеседником. Иногда, предворяя концерты симфонической музыки, он чересчур увлекался и забывал о времени. Музыкальные острословы даже придумали по этому поводу шутку: «Концерт для Кантора с оркестром». Однако, публика слушала его всегда с интересом и никогда не скучала.

С ним меня связывали долгие десятилетия дружбы. Наши эстетические представления не всегда совпадали, но он умудрялся не только со мной, но и с другими своими бывшими учениками не играть роль ментора, а оставаться прежде всего толерантным собеседником. Он не упускал учеников из вида даже в наше хаотичное время, когда судьба разбросала нас по всему свету.

ЛЕЙТМОТИВЫ ЯКОВА ГИРШМАНА



Яков Моисеевич Гиршман пришел к нам в группу на смену Арнольду Арнольдовичу Бренингу и вёл курс «Анализ музыкальных форм».

Худощавый, небольшого роста с несколько замедленными, округлыми движениями, новый педагог произвёл на нас добротное впечатление: он хорошо владел материалом предмета, бегло играл на фортепиано, был искущён в ораторских приёмах. Воздействовал, конечно, и его ореол ведущего музыковеда не только консерватории, но и всего Поволжского региона. После всевозможных пленумов и постановлений Союза композиторов разных уровней, он обычно разъяснял педагогам и студенческой массе основные требования текущего момента. А по сути – куда смотреть, и на что и на кого ориентироваться.

Однако, в силу своей большой занятости и востребованности в консерватории, в Союзе композиторов, Яков Моисеевич появлялся у нас в группе довольно нерегулярно, и к экзамену мы подошли не очень то подготовленными, а самое главное – немотивированными.

В результате и отметки были ниже средних. Автор этих заметок также получил «удовлетворительно» и удостоился публичного «ядовитого разноса» Якова Моисе-

евича примерно в следующих выражениях: «А вам надо серьёзно подумать о целесообразности дальнейшего обучения – вы разбрасываетесь (я учился на двух отделениях – теоретическом и фортепианном) и не показываете уровня, насколько мне известно, нигде».

Вердикт был серьёзный и я после долгих сомнений решил бросить училище. В глубине души считал, и сейчас продолжаю считать, что Гиршман тогда был прав. Много лет спустя, я напомнил Якову Моисеевичу этот случай и выразил ему благодарность за то, что он заставил меня многое пересмотреть в моей жизни, текшей по инерции, и принять важное для меня решение – уйти с теоретического отделения и сосредоточиться на фортепиано.

Хорошо помню, мы шли с ним пешком по улице Карла Маркса к Полю Ершова. Он остановился от изумления. И даже какого-то испуга: «Ты что? Этого не может быть! Я тебя всегда так ценил! Ты что-то перепутал!» Это был уже другой, не сановитый сподвижник всесильного Назиба Жиганова, а скромный профессор, давно отошедший от административной и публицистической суеты и погружённый в изучение творчества И. С. Баха, в результате чего и появилась на свет его замечательная посмертная книга.

Мне нравилось вести с этим мудрым человеком доверительные беседы о композиторах Серове и Шостаковиче, принципах лейтмотивизма, о неподвластности и неисповедимости проникновения фольклора в произведения великих мастеров и многом прочем.

Как-то я его спросил: как вам удаётся всегда оставаться в уравновешенном состоянии? «Я всё допускаю вот до этой пуговки, а потом говорю про себя: идите вы все к

такой-то матери», – ответил Яков Моисеевич. На самом же деле горькая нота разочарования, прозвучавшая в его интонации, не могла скрыться от моих ушей.

Трудность, а может быть и трагичность его судьбы, думается, заключалась в том, что эпоха избрала именно его для отстаивания сиюминутной проблематики. Учёный, владевший истинным методом научного анализа и корпевший над разгадкой интереснейших художественных явлений связанных с творчеством Баха и других великих композиторов, вынужден был заниматься часто по «рекомендации» Жиганова псевдо-актуальными проблемами далеко не научного характера.

ИНТЕРМЕЦЦО – 1

Кто у нас ещё преподавал? Запомнился совсем молодой ещё педагог по полифонии Лев Иванович Приис. Он вёл свой предмет, абсолютно не учитывая наш возраст, как свободное собеседование коллег, что было новым для нас. Призывал высказываться, провоцировал на дискуссии. Позднее мы пересекались с ним иногда в Москве в издательстве «Советский композитор», где он работал долгие годы.

По фортепиано я «проваландался» три года в классе у Н. Ф. К. Но мало чему научился. Собственно, для меня это был невероятно затянувшийся этап так и не состоявшегося перехода в класс Альберта Семёновича Лемана (как того хотел я и моя школьная учительница, Юровская). Но Леман в те годы в училище не преподавал. Вот меня и взяла «временно» в свой класс его бывшая ученица. Н. Ф. К., как правило, с неохотой прослушивала заданное произведение, затем начинала листать принесённые учеником ноты сборника сонат или пьес, находила какое-нибудь знакомое ей сочинение и ... его с воодушевлением проигрывала. На этом урок и заканчивался. По сути, у неё ученики были предоставлены сами себе.

Три года я практически сдавал экзамены «от себя». И учился, образно говоря, лишь посещая концерты. Ну и, конечно, у своих товарищей, хаотично подслушивая, перенимая какие-то случайные приёмы. Как я смог «выжить» как пианист, до сих пор не понимаю. Вероятно, как это ни звучит парадоксально, помогла, по выражению Гиршмана, моя «разбросанность» и отсутствие ... регулярных занятий: никто не давил, не направлял, но и не зажимал – я приучался справляться с трудностями в одиночку. Сказалась, конечно, и добротная начальная выучка у Юровской. Словом, обещанное свидание с Альбертом Семёновичем Леманом по разным причинам откладывалось и откладывалось.

Наконец, я заявил моим родителям, наивно полагавшим, что их сын находится уже на верном пути к профессии, о своём решении уйти из училища. Хотя мой отец и не считал профессию музыканта солидной и «мужской», тем не менее, отнёсся к моему решению очень серьёзно. После настойчивых расспросов и сбивчивых моих объяснений, родители поняли, что я не отказался от своей мечты стать музыкантом и по-прежнему, несмотря на все сомнения, хотел бы продолжать учиться, но только под руководством настоящих хороших профессионалов.

В разговоре тогда и всплыло впервые имя Эммануила Александровича Монасзона, имевшего к тому времени репутацию лучшего фортепианного педагога Казани, у которого мечтали учиться многие мои сверстники. Но по слухам в его класс попасть было невозможно. Моему отцу каким-то образом удалось Монасзона уговорить взять меня (к моему везению, он слышал меня на одном из экзаменов и даже, якобы, запомнил) на испытательный срок, и с сентября 1962 года я стал ходить на уроки к его ассистентке Эре

Абдулхаковне Сайфуллиной. С условием: если выдержу, Монасзон меня возьмёт в свой класс. Так, в 16 лет, на четвёртом курсе училища, я впервые стал серьёзно заниматься фортепиано, последовательно навёрстывая свои пробелы и одновременно осваивая выпускную программу училища. Сайфуллина принадлежала к новому, интересному поколению выпускников Казанской консерватории (наряду со Светланой Крымской, Мариной Арбузовой, Алевтиной Миркиной, Киной Шашкиной, Ниной Аксянцевой, Норой Казачковой) проявивших огромный интерес к педагогике и на практике добивавшихся отличных результатов в Музучилище и в ССМШ. Несмотря на молодые годы (им не было ещё и тридцати), они отлично владели методикой преподавания фортепиано и воспитали впоследствии много хороших музыкантов.

Сайфуллина была вдумчивым, тактичным и широко образованным человеком. Благодаря её педагогическим усилиям, я впервые понял, как надо то или иное произведение доводить до концертного уровня, из чего оно, так сказать, состоит, как взаимодействуют между собой все необходимые для интерпретации компоненты: звук, туше, фразировка, стиль ... Когда и как выходить на сцену к публике, как бороться со сценическим волнением, как услышать и взять нужный темп сочинения, каким образом переходить к другому сочинению, что означают пульсирующие паузы между произведениями, как и чем заполнить эти так долго длящиеся на сцене две-три минуты.

Надо сказать, что до сих пор произведения, пройденные под её руководством и подготовленные за год к училищному диплому, у меня в репертуаре.

Какие концерты проходили в начале шестидесятых в Казани? Хорошо помню яркие выступления пианистов, педагогов училища Бориса Евлампиева с Рахманиновым, Надежды Рецкер с Шопеном, Эммануила Монасзона с Листом. Запомнились и выступления других педагогов: скрипачей Юрия Лифшица, Георгия Ходжаева, Вадима Афанасьева, флейтиста Александра Геронтьева, тромбониста Геннадия Щербинина, виолончелистов Итаки Халитова и Марка Гинзбурга.

Слушал я и гастролёров (Святослава Рихтера, Григория Гинзбурга, Наума Штаркмана и других). И, опять же, признаю – эти выступления не стали для меня более событийными в ряду других и запомнились лишь внешней праздничной атрибутикой. Вероятно, я ещё не был подготовлен к интенсивному восприятию музыки, не знал репертуара, не имел опыта анализа, да и сравнить мне легендарных солистов было не с кем.

В это же время мы бегали в консерваторию на знаменитый в Казани цикл лекций по истории фортепианного искусства московского профессора Григория Михайловича Когана. Гнутым голосом, лектор с академической сдержанностью и столичным достоинством раскрывал панораму фортепианных безумств и концертных баталий как неизбежную, но ясную для мудрых (это было не совсем понятно, кто эти мудрецы – не мы же?) и истинных ценителей, закономерность. В качестве доказательств звучали на рояле в его исполнении маловразумительные и блеклые отрывки. В конце: вопросы–ответы.

Гораздо интереснее и зажигательнее проходили дискуссии по Светомузыке под руководством адептов нового искусства – музыковеда Абрама Юсфина и молодого философа из Казанского Авиационного Института Булата Галеева. Много позднее, после своих свето-музыкальных триумфов не только в Казани, но и в других городах Советского Союза и за рубежом, Галеев стал преподавать в консерватории. Он и его жена, пианистка и музыковед Ирина Ванечкина, всю свою жизнь посвятили разработке и пропаганде светомузыкальных идей и добились впечатляющих результатов. В последний год моего пребывания в Казани мы

вместе с Булатом Галеевым с энтузиазмом готовили Скрябинский фестиваль. Уже находясь в Мюнхене, я продолжал поддерживать связь с этими замечательными кюнстлерами, мы обменивались письмами, книгами, планировали сделать что-то в Мюнхене ...

Тогда же нам, совсем юным слушателям, особенно нравилось, что обозначенная тематика докладов и сообщений не предвещала никакой чинной размеренности. В устах ораторов сталкивались в полемическом задоре суждения Римского-Корсакова, Курбе, Кандинского, Скрябина, Сабанеева, Аполлинера, Бальмонта, Баранова-Россинэ, Термена ... Поражала эрудиция и убежденность участников экспериментов из Студенческого КБ «Прометей», студентов КАИ и «консы» Иры Ванечкиной, Лоренса Блинова и других.

Училищные классные вечера – вот что было тогда для меня настоящим ликбезом и университетом одновременно. Славились в то время ученики скрипачки Фаины Львовны Бурдо (Женя Пустовалов, Алик Ахмедов, Гарик Эскин, Шамиль Монасыпов, Володя Макухо, Рустем Утэй, Костя Лопушанский и другие) и флейтиста Александра Ефремовича Геронтьева (Женя Рябенко, Акмаль Мингазетдинов, Рамзес Гайсин, Дима Антонов). Неизгладимое впечатление осталось от выступления юной пианистки Людмилы Диденко в классном вечере Надежды Рецкер. Слушая её на балконе в переполненном зале училища, и не переставая про себя повторять – вот так должна звучать музыка! – я и представить себе не мог, что слушаю свою будущую жену.

Совмещая два отделения, теоретическое и фортепианное, я отличался, как было уже отмечено Яковом Моисеевичем Гиришманом, не столько определёнными успехами, сколько разбросанностью. Вроде бы я не тащился позади всех, но и особыми достижениями не мог похвастаться. Так, серединка на половинку. Был в основном предоставлен самому себе и своим приятелям – это было святое. Благо подобрались в те времена в училище очень талантливые и неординарные личности. Разношёрстная и весёлая студенческая братия меня и воспитывала в первую очередь. Приятельствовал я со многими. Но дружить ...



Феликс Калихман выглядел в тогдашней Казани весьма экзотично. Смуглый маленький юноша с кудрявыми, всклокоченными и негнушимися волосами, он не вписывался ни в какие училищные группировки и компании.

За глаза его прозвали в шутку: голова с ножками. Он появился на теоретическом отделении первого курса училища с опозданием на пару месяцев в ореоле слухов о необыкновенно талантливом пианисте, переигравшем себе руки. Мы подружились почти сразу же. К счастью, он оказался как и я страстным книгочеем.

Моими родителями была собрана к тому времени неплохая домашняя библиотека. Хорошо помню, как мы с отцом с середины пятидесятых годов ходили по выходным в книжный магазин за Зеленодольским рынком и выкупали по подписке пахнущие свежей типографской краской книги собраний сочинений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Л.Толстого, Достоевского, Чехова, Бальзака, Золя, Гейне, Шекспира, Драйзера, Фейхвангера, Ст. Цвейга, Романа Роллана, А.Толстого, Пришвина, М.Рида, Купера, Уэлса, Беляева, Конан Дойля, Мериме, Доде, Брюсова, Есенина, Маяковского; позднее Блока, Эренбурга, Бунина, Куприна, Т. Манна и многих, многих других. Иронические усмешки по поводу

нечитанных фолиантов можно попридержать – в нашей семье читали. Да и идею издания собраний сочинений я всегда находил замечательным делом. Ко времени моего поступления в Казанское музучилище, я уже лично тоже поднабрался опыта в поисках и приобретении книг.

До сих пор люблю «возиться с книгами»: посещать, так сказать, места их обитания, обустраивать полки заново, тематически или произвольно. Смыслы и принципы этого постоянного движения книг по полкам для меня не просто позиционные изменения, а отражение возникающих для меня новых отношений между книгами и авторами – они находят друг друга и вступают между собой в постоянно обновляющийся диалог. При этом я отдаляюсь от повседневных забот. Не отказался бы с удовольствием работать в какой-нибудь библиотеке. Вероятно, это досталось мне по наследству: моя мама на общественных началах часто организовывала в больницах, где она работала, библиотеки, книжные уголки, стенды. К сожалению, большая часть нашей домашней библиотеки (в пополнении которой лет тридцать я принимал активное участие) по разным причинам пропала. Только отдельные редкие издания до сих пор украшают наши книжные полки: юбилейное однотомное издание всего Пушкина 1937 года, двухтомник Лукреция издания 1947 года, «Дхаммапада», Плутарх и «Золотой осёл» Апулея в переводах Симона Маркиша, «История русской словесности» 1904 года издания, двухтомник Сервантеса и некоторые другие.

Помню, с какой бережностью Феликс разглядывал академическое коричневое полное собрание сочинений Пушкина, в то время как я, с не меньшей трепетностью перелистывал сборник стихов Франсуа Вийона в белой тиснёной суперобложке и с личной печатью 14-летнего владельца: «Личная библиотека Калихмана Ф. Д.»

Словом, мы были, настроены тогда с ним на одну волну. И хоть и жили в разных концах города без телефонов, стали видеться почти каждый день, заходили друг к

другу без предупреждения. Повод всегда находился: отдать ноты, продолжить вчерашний спор, привести забытый аргумент, просто поиграть в настольный теннис или пройтись, «прошвырнуться» по улицам и поговорить о прочитанных книгах. Реальность прочитанного и музыкально услышанного была для нас выразительнее событий повседневности.

Несмотря на то, что я ещё в Зеленодольске, стал собирать открытки и репродукции произведений живописи, Феликс поразил меня основательностью своих познаний в изобразительном искусстве. Да и в классической музыке он ориентировался тогда намного лучше меня.

Помню, когда мы читали взахлёб «Жан-Кристофа» Романа Роллана, передавая друг другу прочитанные книги цикла, меня не покидало постоянно ощущение, что это всё про него, про Феликса, его мучительную одержимость музыкой и любовь к Бетховену.

Семья Феликса жила на улице Каюма Насыри невероятно бедно в крохотной квартире без удобств с общим туалетом во дворе на несколько домов. Но это его нисколько не смущало – внешняя атрибутика.

Феликс был человек, если так можно выразиться, голой сути в прямом и переносном смысле. К нему словно бы не приставала никакая «одежда» и разные камуфляжные ухищрения. Я и не помню, как он был одет наяву в жизни, в каком, так сказать, стиле. До сих пор у меня перед глазами лишь его фигура с набычившейся против встречного зимнего ветра головой и с голой шеей.

Он умел немного нетерпеливо, но внимательно слушать собеседника. Правда, если бывал в чём-то с ним не

согласен, становился бескомпромиссным. Или замолкал на полуслове. Дискутируя, он направлялся часто к пианино, доставал какие-то ноты, показывал на инструменте отрывки из бетховенских сонат, аргументируя свои мысли.

Как-то в один из жарких летних дней, мы с моим двоюродным братом Борисом, раздевшись до плавок, дурачились в саду, прятались, лазили через забор, обливая друг друга холодной водой из шланга. В разгар нашего «противостояния» в открытую калитку в чистой белой рубашке неожиданно входит Феликс и ... получает от моего брата струю ледяной воды под напором, предназначавшуюся мне. Феликс, подскользнувшись, падает в лужу. Но через минуту, когда недоразумение выясняется, испачканный в грязи Феликс, безо всякой обиды заговаривает как ни в чём ни бывало ... о баховской книге Альберта Швейцера.

На третьем курсе КМУ его и ещё нескольких учащихся подросткового возраста перевели в приказном порядке на заочное отделение и послали преподавать в районные музыкальные школы республики – так сказать, поднимать культуру. Волонтаристское решение практически искалечило судьбы юных музыкантов, ещё не оперившихся ни профессионально, ни человечески. Мало кто из них смог впоследствии реализовать свой творческий потенциал в полной мере.

В советских реалиях Феликс чувствовал себя после учёбы в КМУ потерянным, неприкаянным и никак не находил должного применения своим талантам – пробовал без энтузиазма то одно, то другое, преподавал, даже в ресторане одно время поигрывал.

А потом он эмигрировал в Израиль, где мы и встретились через много лет. Его голову уже не украшала знаменитая непокорная копна волос. Но ощущение цельности Феликса, его природной сердцевины с годами только усилилось. Будто и не было за плечами пережитых десятилетий.

В Израиле он завершил своё высшее образование, выступал, успешно преподавал, писал, обещал прислать для нашего журнала «Доминанта» что-то из своих литературных опытов ...

Недавно мне попался в интернете его короткий текст, начинавшийся словами:

«Настало время раскрыть всем людям Великую Тайну, истинную Правду жизни, поняв и осознав которую, люди навсегда избавятся от всех бед и несчастий: не будет больше ни войн, ни голода, ни болезней, ни преступности, ни горя, ни отчаяния, а каждый человек станет по-настоящему счастливым».

Да, это был Феликс с его неизбывной устремлённостью к истине; его мысли, знакомые мне с юности, его неизменившийся голос и интонация.

Он всегда напоминал мне природный неподатливый кристалл, выделявшийся каким-то только ему доступным высшим знанием, убеждённой и блеском.

Конечно, процесс интуитивного отбора происходил ежедневно: на лекциях, репетициях, спектаклях и концертах, посиделках, вечеринках, во время бесцельных броджений по городу, разговоров, разговоров, даже в элементарном трёпе или коридорном «ничего-неделаньи». Многие из моих товарищей впоследствии сделали блестящую карьеру, иных уж нет, увы, в живых. Но кто думал тогда о карьере? Важно было ощутить лишь точку опоры в обрушившемся на тебя мире.

По прошествии лет мне бы ничего так не хотелось, как спрятаться в тени и позволить некоему моему соавтору или двойнику раствориться в желанных, но неинтересных более никому кроме меня подробностях. И посмотреть заново этот хаотичный пёстрый фильм, наполненный звуками, ароматами, ритмами, в которых ты с упоением то ли летал, то ли тонул, кружился, цепенел ...

От дразнящего хохота и бравады оркестрантов, победно спускавшихся после оркестровой репетиции, железная лестница ходит ходуном.

Юра Голов играет этюды Шопена из опуса 10 в бешеном темпе, но ... только начальные первые строчки.

Красавица Нина Герман плачет в тёмном баянном отсеке: её и Галку Смелянскую не приняли в комсомол – слишком модничают, не ведут общественной работы.

Из каждого угла 24 часа в сутки слышны если не звуки кларнета Саши Романова, значит флейтовые или ксилофонные пассажи Димы Антонова.

Блестящая плеяда виртуозов-скрипачей: Люся Клещевникова, Люся Будыс, Жанна Армоник, Гарик Эскин, Рустем Утэй,

Шамиль Монасыпов, Костя Лопушанский в училище почти никогда не занимаются – они вундеркинды.

Студенческие фортепианные звёзды Э.Б. и Л.Д. еле удерживают с двух сторон своего пьяного педагога, направляясь к одиннадцатому классу – урок по специальности, похоже, состоится.

Новогодний вечер. Будущий симфонический дирижёр Талгат Ахметов зажигательно импровизирует на рояле. Пианиста не видно. Вокруг рояля толпа девочек.

Володя Дунин третирует весь курс: каждую перемену с отсутствующим выражением заунывно отрабатывает на пианино разными пальцами трели. Кто-то ехидно замечает: типичный сынок военного – муштрует ...

Неожиданное явление зимой на высоченных каблуках и в белой меховой шубке экзотичной Танзили Забировой, ставшей после замужества Тиной Хейфиц.

Шамиль М. привязывает кружку на цепи от железного бака с водой для питья к дверной ручке седьмого класса. Остальные «стоят на стрёме». Наконец-то звонок на перемену. Закончив урок, ГБ энергично открывает дверь в коридор и ... огромный бак с водой опрокидывается ей под ноги. Не вскрикнув, она хладнокровно выжидает пока вся вода разольётся и с отважным презрением скользит по направлению к чёрной лестнице.

Jam session с Лундстремовцами в кафе у Ленинского садика: Капустин, Капустин, Капустин! Из наших училищных – тромбонист Алик Шабашов!

Урок математики. Педагог начинает объявлять результаты контрольной и вдруг срывается на крик, сладострастно складывает два пальца в кружочек и тычет подряд в нос будущим музыкантам: Ноль! Ноль! Ноль! Ноль! ...

Первомайская демонстрация. Главное – избежать поручения нести портрет очередного партийного вождя. В училищной колоне, двигающейся к площади Свободы «великое Брожение» –

последние судорожные попытки сбить компанию для праздничной вечеринки.

Аллу Н. вызывает с лекции через оконное стекло какой-то суворовец. Она возвращается с заплаканными глазами, не реагирует на вопросы педагога, а затем вдруг вскакивает и выбегает из класса.

Экзамен по советской музыке. Алик Ш. не может ответить ни на один вопрос и ... неожиданно запекает «Песню о Щорсе». Куплет за куплетом, артистично, с динамическими оттенками и соответствующим выражением на лице. Педагог улыбается и ставит в зачетку «удовлетворительно».

19 часов. Раф Б. заглядывает в классы и безрезультатно заывает каждого идти с ним на танцевальный вечер в общежитие Мединститута.

6 часов утра. Трое подростков, полные решимости начать новую жизнь, разбредаются по классам. Четыре часа фортепианной игры на свежую голову, а с десяти можно и на лекциях додремать. Зато весь день впереди и чувство выполненного долга. Энтузиазма хватило на неделю.

Вечерние розыгрыши с училищного телефона девочек со старших курсов: изменить голос, понизить, сделать его мужественно-независимым и ... назначить свидание – вот главная цель.

Когда собиралось чересчур много желающих поиграть в пинг-понг, начинали играть втроём: гоняли целлулоидный мячик вокруг стола. Ничего азартнее придумать в перемену между лекциями было невозможно.



С моим студенческим товарищем, очень добродушным человеком и талантливым певцом Рауфом Аббасовым, мы часто после занятий возвращались домой пешком – жили по соседству.

Однажды, договорившись идти в кино, решили оставить наши портфели у него дома. Дверь открыла красивая женщина, его мать, усадила нас пить чай, задала пару вопросов про занятия, а потом незаметно начала очень интересно рассказывать об оперном театре. Кино было забыто.

Уже в дверях, прощаясь, спрашиваю наивно у Рауфа, откуда она столько знает про оперу. Так она же Венера Шарипова, смеётся Рауф, и добавляет через паузу с гордостью: отец ещё больше знает – он Азат Аббасов. Сын двух тогдашних ведущих солистов оперного театра, скромняга Рауф, тоже впоследствии закончил Московскую консерваторию, стал Лауреатом международного конкурса вокалистов.

К великому сожалению, он скончался сравнительно молодым человеком, в разгаре своей творческой деятельности. А тогда, в училищные годы, он не только «по благу» доставал контрамарки в театр и щедро снабжал ими друзей. Но и увлечённо рассказывал про оперу, солистов. Практически весь репертуар прослушал и я с

его помощью: «Севильского цирюльника», «Травиату», «Богему», «Битву при Леньяно», «Пиковую даму», «Князя Игоря», «Демона», «Русалку», «Снегурочку», «Мазепу», «Чародейку», «Бориса Годунова», «Катерину Измайлову», «Джалилиа», «Шурале», «Египетские ночи», «Фауста», оперетты. И, конечно, все балетные спектакли.

Сказать, что постановки опер меня впечатляли, будет не совсем точно. Балет мне нравился гораздо больше.

На мой весьма непросвещённый взгляд, оперы были чересчур «театральными», в плену, так сказать, застывших оперных условностей: одинаковые позы и взгляды певцов в независимости от оперы, мечущийся ненатурально хор ... Только костюмы различались.

Мизансцены тоже мало отличались стилистически и следовали в большинстве своём не столько за музыкой, сколько «соответствовали» удобству певцов. Отсюда статика и несмыкание с музыкальной драматургией. Вероятно, всё это, и довольно среднее мастерство певцов, их постоянные киксы и несовпадения, а также нестройность звучания оркестра, не способствовали заразительности оперных постановок. Об этом мы и спорили с Рауфом.

По прошествии стольких лет мои попытки объяснить противоречивые впечатления от оперных спектаклей звучат, возможно, безапелляционно. Разумеется, тогда некая неудовлетворённость была скорее чисто интуитивной. Я ведь только понаслышке знал в те времена об именах Всеволода Меерхольда, Гордона Крэга, оптофонических опытах Владимира Баранова-Россинэ. И не был знаком с постулатами знаменитой реформаторской теории о динамическом театре Юрия Анненкова: «Театр в основе своей – динамичен. ... Театр

подобен экспрессу. Элемент статичности находится в дисгармонии с сущностью театра ... » В раздразе от невозможности охватить, понять этот феномен музыкальной магии и одновременно нафталиновой заскорузлости, продолжал я свои посещения оперного театра. Чему ещё эти спектакли незаметно обучали меня и моих друзей?

Что зависимость от публики может быть не только здоровой и вдохновляющей, но и порочной. Что мы все в равной степени принадлежим, если выразаться пафосно, культурному процессу: не только великие авторы опер и балетов, но и мы, рядовая публика, то заражающаяся дерзновенным их величием, окрылённостью и надеждой, то самонадеянностью ... Что сцена может безжалостно обнажать певца и прикрывать его оркестровым звучанием, что с собственным голосом порой гораздо труднее справиться, чем с клавиатурой или смычком. Что искусство и нагрузки оперного певца во время спектакля сами по себе не могут не вызывать восхищения – три часа на сцене! Что публика может своевольно отдаляться, становиться без причины эдакой arrogantно равнодушной наблюдательницей, пренебрежительной и спесивой всезнайкой. Что оперный спектакль, если он «складывается», если все компоненты этого грандиозного действия срабатывают и взаимно дополняют друг друга, может произвести неизгладимое впечатление. И почему происходит это так редко, чаще всего лишь в нашем воображении?

Приходило постепенно и понимание – чтобы стать подлинным ценителем произведений композиторов, нужны с твоей слушательской стороны невероятные усилия, почти такие же, что затратили либреттисты, композиторы, художники, режиссёры, дирижёры, оркестровые музыканты, певцы.

ТЕАТРЫ ЛИДИИ ШМИДТ



Спектакли Казанского Большого Драматического театра им. В. Качалова завораживали меня (впрочем, как и постановки Театра юного зрителя, Кукольного театра, Студенческих театров Казани) гораздо сильнее оперных спектаклей. Несмотря на запах пыльных кулис, скрипучий пол на сцене и продавленные кресла в зрительных залах.

В них ощущалось самое главное – индивидуальное чувство времени на сцене, не скованное дирижёрским диктатом музыкального темпа. Актёры драматических постановок не становились как певцы постоянно на котурны. Конечно, издержки «ненавистного» по сию пору псевдопафоса или штампованного смеха были заметны тогда даже мне, неискушённому подростку. И всё же это был в большей степени мой мир.

Довольно часто приходилось мне беседовать на театральные темы с тогдашней ведущей артисткой Качаловского театра Лидией Семёновной Шмидт, на дочери которой Ирине был женат мой кузен Борис. Это была мощная по дарованию актриса с необыкновенным внутренним нервом и страстностью. До сих пор помню многие её роли в пьесах русских классиков: «Без вины виноватые» А. Островского (Кручинина), в «Анне Каре-

ниной» Л. Толстого (Анна Каренина), в «Зыковы» М. Горького (Софья) «Вишнёвом саде» А. Чехова (Раневская), в «Таня» А. Арбузова (Таня) ...

Она органично, без нажима могла от патетики неожиданно перейти к бытовым сценам или к комичным. Лидия Семёновна была разной в театре и в жизни, не «носилась» со своим имиджем, не прикрывалась маской того или иного персонажа – это, так сказать, я и моя личность. Но в ней чувствовалась некая королевская статья.

Лидия Семёновна была со мной строга, внимательно выслушивала мои сбивчивые впечатления о спектаклях. Поправляла, иногда иронизировала. А то начинала вдруг со мной советоваться. «Хотел бы ты вступить в коммунистическую партию?» – ошарашивала она шестнадцатилетнего подростка. Услышав от меня отрицательный ответ, она продолжала как бы размышлять вслух, а не лучше ли быть внутри партии и оттуда исправлять недостатки в стране, чем постоянно всё и всех критиковать?

У Лидии Семёновны с её мужем, Михаилом Аркадьевичем Френкелем, был открытый дом (за исключением часов предспектаклевой тишины), со свободной атмосферой артистического застолья, профессиональных дискуссий, шуток, анекдотов. По выходным она любила по-родственному приходить к нам в гости и дремать в тиши под тенистой яблоней

У неё дома можно было встретиться со многими её знаменитыми коллегами и жильцами-соседями («Дома артистов», как его называли) по улице Горького. С легендарным Народным артистом СССР Николаем Ивановичем Якушенко, который и в быту продолжал ненапускное, колоритное театральное существование:

скоморошничал, каламбурил, подшучивал с хитринкой. Мы с ним иногда пересекались и в консерватории, (где он долгие годы преподавал), и непременно перебрасывались двумя-тремя предложениями.

Отличался от многих своей манерой неторопливо и взвешенно говорить театральный художник Эрнест Брунович Гельмс. Он был настоящий мастер своего дела. В чём мне пришлось впоследствии наяву убедиться, работая с ним над спектаклем по моей пьесе «Чистые звуки». Его сценография и костюмы поражали не только фантазией, но и лаконичностью пространственного решения.

Помню хорошо яркого актёра и режиссёра Виталия Викторовича Ланского (возглавлявшего впоследствии «Новый драматический театр» и «Электротheater» Станиславский в Москве) с его обаятельной женой певицей Верой Ланской.

Помню режиссёра Льва Марковича Литвинова и его сына, известного педагога по английскому языку Игоря Львовича (за глаза его почему-то называли Тигром Львовичем) в чём я, занимаясь у него частным порядком, не имел возможности убедиться. Он казался мне человеком очень вежливым и остроумным, к тому же знавшим несметное количество анекдотов.

Однажды я стал свидетелем дуэли-марафона между Игорем Львовичем и другим рассказчиком анекдотов, ещё одним моим кузеном Романом, длившемся почти три часа, после чего «поверженный» Игорь Львович спасительно обратился к своей записной книжке. Было весело.

ДОМ В КОТОРОМ ЖИЛА ВЕРА УЛИК



В этом доме не было стен. Времена перепутаны. Каждый мог стать каждым: мечтатель убийцей, мужчина женщиной, домохозяйка королевой, изобретатель попрошайкой ... Ветры перемен обдували всех, кто в том нуждался.

Не просто примерить платье или шляпу, а влезть в чужую душу, ощутить её через свои кровеносные сосуды. И не прятаться – перед всеми говорить, оправдываться, задавать вопросы, отчаиваться, надеяться, ненавидеть, любить, завидовать ...

В этом доме не было подразделений на сцену и зал. Всё вместе и ... порознь. Повсюду лики одного и того же удела. Видимость создавала реальность. В этом доме поощрялось «уйти от себя», чтобы найти своё в другом. В этом доме царило без исключения всё, что в повседневности мы не замечаем: молчание, голос, жесты, пластика, взгляды.

Ты в окружении многих. Нераздельно с ними. И одновременно – один. В преходящем, что исчезнет и уступит место усталости и даже равнодушию. И дистанции от всех.

Домá (театры) в жизни Веры Иосифовны Улик могли называться по разному, но она обитала в них, соглас-

но своим внутренним законам актёрского и человеческого существования.

Удивительным образом она соединяла яркую неповторимость на подмостках и в жизни. Тем не менее, у меня всегда было ощущение её полной одинокости. Кого она любила? Кого, так сказать, хотя бы выделяла, ведь на моей памяти она со всеми в жизни общалась пусть и с искромётной (иногда даже с внешне пузырящейся), но ... ровностью и как бы на дистанции.

Конечно, сын. Сашенька. Всё для Сашеньки и о Сашеньке. Люди, заинтересовавшие Сашеньку, понимаете, выделялись. Но это само собой разумеется – мать была она превосходная. И любви там было немеряно.

А в повседневности её не хватало на всех, на многих, ведь сегодня актриса вся в исповедальных проблемах Либуше, и надо по-житейски всплакнуть, и затем преодолеть робость, улыбнуться с надеждой ... А завтра зловещая Гадалка, предрекавшая несчастья Лермонтову. Высокомерная аббатиса в шекспировской «Комедии ошибок». Ослепительная Леди Хеф в «Бале воров» Жана Ануя. Марина Цветаева, сосредоточенно читающая, вернее на твоих глазах сочиняющая стихи в телевизионной передаче. Трагическая и непостижимая ануевская Медея. Легкомысленно суетившаяся культорг Эра, прорывавшаяся в комедийном вроде бы раже к пронзительному откровению: «Значит мы все – рабы?» Шекспировская Беатриче («Много шума из ничего»), проживавшая путь от злых каламбуров к страстной любви. Софья в «Зыковых» Горького, хитроумная фрейлина в «Захудалом королевстве» Йозефа Лады, восторженная дама из фильма по Гоголю «Нос» и целая галерея других образов. Им Вера Улик и отдавала свое сердце, и в этом любовном и лицедейском проникновении в их судьбы была и её судьба.

Её неподдельный талант актрисы вроде бы даже не нуждался в назидательных режисёрских конструкциях или в подпорках партнёров. Она создавала вселенную мизансцены непосредственным движением одного лишь жеста, обращённого в самую сердцевину ритмической выразительности, которой она владела безупречно на пластическом и интуиционном уровне.

Встречая её поздними вечерами на казанских улицах, можно было Веру Иосифовну не узнать, настолько менялась в зависимости от ролей походка, посадка головы, плечей.

Дома она была радушной хозяйкой, зазывала сразу же на чашку чая и, затянувшись сигаретой, спрашивала: «Есть новый анекдот?» Смеялась заразительно. «Нет, а вы видели вчера по ящику этот дуэт?» И изображала карикатурно Давида Ойстраха и Святослава Рихтера: надувала важно щёки, кивала с величавой выразительностью.

Могла, впрочем, быть и резкой. Однажды за всеобщим застольем, удивившись равнодушной позиции одной более юной коллеги, сказала отчётливо: «Да вы просто говно после этого!»

Казанский Качаловский театр всегда славился именами. На его подмостки выходили легендарные Пелагея Стрепетова, Николай Милославский, Михаил Щепкин, Павел Мочалов, Мария Савина, Василий Качалов и многие другие выдающиеся актёры. В этом же ряду для меня стоит и Вера Иосифовна Улик, знакомство и дружбу с которой мне подарили случай и судьба.



ВДОХНОВЕННЫЙ АРТИСТ



С третьего курса Музучилища я начал подрабатывать концертмейстером в классе замечательного скрипача Ходжаева. Артист во всём, модный красавец Георгий Христофорович Ходжаев, преподавая, разговаривал и двигался с *округлой* танцевальной грацией. Его тёмные, немного навывкат глаза, при разговоре выразительно двигались и словно бы скрывали затаённую печаль.

У меня всегда было ощущение, что он хранит какую-то важную тайну для избранных. Поэтому, невзирая на темпераментную манеру общения, он всегда производил впечатление сдержанного человека.

Вдохновенный музыкант, он играл эмоционально, иногда с чрезмерно подчёркнутой выразительностью. Репертуар его был обширен, от Баха до современной музыки. Но наиболее убедителен для меня как исполнитель он был в романтических пьесах и в скрипичных миниатюрах татарских композиторов.

Он называл меня почему-то – Сэм. Его ученики иногда, если были не очень хорошо готовы к уроку, просили меня, чтобы «потянуть» время, или задать пару «наво-

дящих» вопросов, завести с ним какой-нибудь разговор. Приходилось выручать друзей: «Это правда говорят, что вьетнамцы довольно ленивые студенты?» – спрашивал я. Возмущённый Ходжаев, проработавший пару лет во Вьетнаме, загорался с полоборота и с энтузиазмом начинал повествовать, основываясь на конкретных примерах, о легендарном трудолюбии молодых вьетнамцев. Урок пролетал незаметно.

Ходжаев был личностью во всех отношениях легендарной. Чемпион мира по радиоспорту, он был на связи со всем миром и по ночам, словно бы отрешившись от повседневности, путешествовал в коротковолновом эфире нашей планеты. Он с гордостью показывал мне эту впечатляющую установку в проводах, одевал наушники, вслушивался в пульсирующую партитуру, словно бы компонировал ...

Мотоциклетный лихач, с шиком носившийся по улицам Казани – это тоже Ходжаев. Он любил яркую одежду, броские куртки и ... баскетбол. Его часто можно было встретить на тренировках в консерваторском спорт-зале.

Георгий Христофорович прослыл если не другом, то уж ближайшим знакомцем всех скрипачей мира, в чём я убеждался не раз на родине и в других странах Европы. Уверен, что в музыкальных кругах Вьетнама и Сирии, где он работал, добрая память о нём тоже сохранилась.

Характерный пример: на второй минуте знакомства с Арно Бабаджаняном, легендарный композитор, узнав что я из Казани, воскликнул: «А, Ходжаев!» Ни Жиганов

или Леман, а он – Ходжаев, ассоциировался у многих с Казанью.

Ходжаев был романтически влюблён в нашу сокурсницу, скрипачку Гаухар Сайфутдинову. Это была любовь с первого взгляда. Он увидел её подростком и сказал: «Она будет моей женой». Дождался, как и Роберт Шуман совершеннолетия своей Клары Вик, и сделал ей предложение. Потом у них родилась талантливая дочка Лия, ставшая тоже скрипачкой и лауреатом всевозможных конкурсов, живущая сейчас во Франции.

Первый директор Средней специальной музыкальной школы для особо одарённых детей при Казанской консерватории, Ходжаев славился как талантливый организатор и блестящий оратор, говоривший с трибуны по-восточному несколько витиевато.

Мне часто казалось, что во многих своих разносторонних проявлениях ему не хватало какого-то завершающего последнего шага, штриха, вдоха.

Наши жизненные линии с профессором Ходжаевым, этим выдающимся музыкантом и общественным деятелем, пересекались много раз. Он умел выслушать и по дружески помочь в трудную минуту, внушить уверенность в будущем, поддержать в непростом, неординарном начинании.

По моему мнению он был одним из тех, кто ярко олицетворял долгие годы не только консерваторскую но и музыкальную жизнь Казани, республики и всего Поволжского региона.

В кино ходили часто. С кем – не имело значения, кто под руку подворачивался. Ради интересного фильма, можно было и на другой конец города поехать. Другое дело, с кем о просмотренном фильме поговорить – тут не с каждым хотелось. Казанские кинотеатры в основном располагались в центре («Татарстан», «Родина», «Вузовец», «Пионер», «Спутник», «Победа»), потом построили «Дружбу» на Жилплощадке и, разумеется, кинозалы имелись во всех домах культуры – Доме офицеров, Доме учёных, Доме работников торговли, Клубе им. Менжинского, им. Маяковского, Медработников, Меховщиков, Льнокомбината, им. Кирова и многочисленных прочих. Но самый колоритный, пожалуй, находился в ста метрах от моего дома, в неотапливаемом бараке по улице Искра, куда мы ходили со своими стульями – его в народе прозвали «Чудильник».

Давно уже появились в нашей жизни новые страны, новые друзья, «пришли» другие авторы, фильмы, музыка, но до сих пор тот лихорадочный пульс юношеских метаний и художественных кинооткрытий осязаем до мельчайших подробностей. Это были разные миры: «Иваново детство», «Фанфан Тюльпан», «Рокко и его братья», «Девять дней одного года», «В джазе только девушки», «Серенада солнечной долины», «Коллеги», «Великолепная семёрка», «Женщины Нискавуори», «Колдунья», «Адские водители», «Пепел и алмаз», «Дама с собачкой», «Бабетта идёт на войну», «Закон есть закон», «Мистер Питкин в тылу врага», «Моцарт и Сальери», «Ночи Кабирии», «Рапсодия», «Великий Карузо», «Идиот», «Мы – вундеркинды», «Летят журавли», «Отверженные», «Дьявол и девять заповедей», «Мой младший брат», «Пиковая дама», «Пока ты со мной», «Чистое небо», «Вчера, сегодня, завтра», «Развод по итальянски», «Мать Иоанна от ангелов», «Гамлет» и другие. Подобные перечисления меня абсолютно не утомляют, а наводят на определённые размышления об изменившейся роли кино. В те времена это была не только панорама времени, но и чуть ли не единственное окно в мир разнообразия и многополярности. Теперь же, возможно с доступностью и развитием телевидения и интернета, кино

утратило на мой взгляд своё эстетическое подвижничество и мечется в конкурентной лихорадке, «обслуживая» пользователей фейсбука и прочих электронно-сетевых проектов ...

На тогдашних советских читателей обрушивалась лавина толстых журналов и книг («Юность», «Новый мир», «Иностранка», ЖЗЛ, «Москва», «Знамя», «Октябрь», «Звезда» «Нева», «Аврора», «Дружба народов», «Химия и жизнь» ...) с публикациями произведений Казакова, Хемингуэя, Сарояна, Ремарка, Бунина, Монтегье, Буало, Франка, Бабеля, Сартра, Шелли, Ахматовой, Бодлера, Мандельштама, Моравиа, Цветаевой, Камю, Шкловского, Тынянова, Кортасара, Ренара, Вознесенского, Бёлля, Трифонова, Дюрренмата, Ахмадуллиной, Моруа, Стейнбека, Л.Ашкенази, Сэллинджера, Аксёнова, Гессе, Фроста, Битова, Фриша, Гладиллина, Моравиа, Окуджавы, Андайка, Некрасова, Ануя, Галича, Нолля, Фитцджеральда, Стоуна, Кронина, Мозма, Лорки, Гойтисоло, Пастернака, Рильке, Эренбурга, Триоле, Рустема Кутуя, Катаева, Кафки, Брода, Пруста, Заболоцкого, Солженицына, сборники современных новелл и поэзии зарубежных писателей ... И ещё масса бессистемно появившихся на нашем читательском горизонте исторических исследований, мемуаров, альбомов по живописи, архитектуре, всевозможных лексиконов по киноискусству, театру, философии и мифологии, «добывание» которых превратилось в увлекательно-весёлую страсть, требовавшую изобретательности, необходимых знакомств среди продающих книжных магазинов и, конечно, времени и денег. Впрочем, книги стоили по тем временам очень дешево и моей мизерной зарплаты (с 15 лет я начал преподавать в Первой ДМШ) вполне хватало. Цены нотных сборников значительно отличались от стоимости нормальных книг (кстати, бумажный блокнот мог стоить на порядок больше сборника стихов!). Ноты издавались очень солидно, под редакцией и с исследовательскими комментариями выдающихся музыкантов. До сих пор пользуемся мы нотами, изданными в те годы под редакцией А. Гольденвейзера, Я. Мильштейна, Л. Оборина, В. Софроницкого и других замечательных русских музыкантов.



Первая Детская музыкальная школа располагалась в двух зданиях: одно, главное, на улице Горького в старинном одноэтажном особняке, исторически связанным с семьёй поэта Боратынского, с маленьким зальчиком, скрипучей сценой и старинным роялем. Классы тоже были крохотные. Немного воображения – и ты мог перенестись мысленно в век иной, в музыкальный салон тогдашней казанской аристократии. Другое здание помещалось во флигеле общеобразовательной школы №18 с, так называемым химическим уклоном, которую закончили многие ведущие впоследствии профессора-химики. Из окна *Музыкалки* виден был Дом-музей семьи Ульяновых.

Я застал ещё легендарных педагогов школы: пианисток Веру Николаевну Фрейман, Екатерину Александровну Леонтьеву, скрипачку Раису Сергеевну Герман, виолончелистку Наталью Адольфовну Сегель. Можно лишь представить себе чувства пятнадцатилетнего подростка, сидевшего на педсоветах рядом с маститыми корифеями, опекавшими, впрочем, начинающих педагогов без сюсюканья и апломба.

Но главной фигурой и «духовной достопримечательностью» школы был её директор, виолончелист Рувим Львович Поляков, маленький, сухонький муж-

чина весьма преклонных лет. К коллегам и к прочему персоналу он обращался всегда на «вы», по имени отчеству и с учтивой уважительностью в независимости от его возраста и положения. Не сомневаясь в профессионализме даже начинающего педагога (хотя имел на это, без сомнения, полное право), он придавал большое значение речи учителя и ненавязчиво, но последовательно советовал педагогам отказаться от «слов-паразитов» в общении с учениками (таких как «давай», «ну» и других). Музыкант, сыгравший одну из наиважнейших ролей в становлении музыкального образования в первой половине 20 века Казани, он никогда не становился в позу «исторического деятеля», неподдельно интересовался делами и успехами своих младших коллег.

В школе не приветствовался шапкозакидательский или авральный стиль работы. Важен был не столько скоротечный результат, сколько непрекращающийся, хорошо организованный (с обязательными зачётами, экзаменами, посещением ансамблевых и теоретических дисциплин, хора, концертными выступлениями) и основательный процесс обучения, в центре которого стоял ученик с его индивидуальностью. Поляков не занимал роскошных кабинетов, а ютился вместе с завучем Сегель в проходном закутке. Атмосфера интеллигентности не могла не воздействовать на педагогов и учеников, что сказывалось даже на внешнем виде преподавателей: мальчишкой я одевался в строгий костюм с рубашкой и галстуком. Это не мешало мне краснеть от смущения, когда моя тринадцатилетняя ученица ехидно называла своего пятнадцатилетнего учителя по имени отчеству. Впрочем, в соседних комнатах трудились педагоги не на много старше меня. Такова была традиция – с третьего курса Музыкального училища надо было начинать практиковаться в преподавании.

Время пролетало тогда с интенсивной стремительностью. Я бы сказал даже – взхлёб. В ресторане «Восток» на Кольце открывают на один вечер (!) «Молодёжное кафе» – почти что историческое событие! Вход ограниченный по билетам. В числе организаторов мой двоюродный брат, Роман Фельдман, участник нашумевших СТЭМовских (Студенческий театр эстрадных миниатюр Авиационного института под руководством Семёна Каминского) спектаклей. С его помощью один билет достается мне. Приветствия комсомольских секретарей, какие-то лирико-патриотические стихи. По стенам развешаны картины художника Алексея Анিকেенка, или как тогда говорили, «казанского Ван Гога». С интересом разглядываем красочные необычные полотна. Через несколько дней должна открыться его большая выставка в Доме Учёных. Забегая вперёд, скажем, что перед самым открытием художник схватил за грудки какого-то обкомовского секретаря и выставку отменили. Но в тот вечер перед нами предстала наяву «свобода в упаковке»: поэзия, современная живопись, сухое вино, слегка приглушённое освещение, за столиками только молодёжь не старше тридцати, полузапрещённый джаз ... И всё же в разговорах ощущалось какое-то напряжённое ожидание, что там ещё предложат нам по комсомольскому сценарию? ... После девяти вечера приходят наши училищные джазисты: Вадим Венедиктов Алик Шабашов, Слава Карасёв, Валя Сухой, Лёня Янков и другие. Можно заказывать лёгкое вино, кофе и расслабиться под звуки музыки.

У нас дома стояла на полу огромная радиоло ВЭФ высотой с обеденный стол. Одна из сделанных всего в нескольких экземплярах после войны в Риге, радиоло «ловила», несмотря на «глушилки», относительно легко «Голос Америки» и другие «вражеские голоса» ... с джазовой музыкой. Ко мне приходил начинающий джазовый фанат и талантливый импровизатор Юран Шамсутдинов, и я записывал для него по слуху звучащие мелодии и гармонии, которые он потом дома обрабатывал и выносил на публику в рамках танцевальных вечеров.

Мои отношения с джазом, впрочем, были и остаются особыми. И это невзирая на ореол «лундстремовцев» (джазового оркестра под руководством Олега Лундстрема, базировавшегося несколько лет в Казани) и вообще негласного авторитета джазистов в Казани. Какие бы ни были выдающиеся композиции или исполнители, я могу полноценно выдерживать общение с джазовой стихией (и в качестве слушателя, и в качестве исполнителя) не более пятнадцати минут. Потом мне становится просто скучно.

Это, разумеется, не свидетельствует о слабости музыки, стиля или направления, а в первую очередь говорит о некотором ущербе в моём музыкальном восприятии, не более того. Хотя мне довелось слышать живую практически всех известных советских джазистов, а также таких корифеев джаза как Чик Кореа, Фридриха Гульду, юного Николая Капустина, Кита Джаретта, Дэйва Брубeka, Мишеля Петручани и прочих знаменитостей и даже иметь честь познакомиться с двумя последними. А с вышеперечисленными Аликом Шабашовым и другими, на мой взгляд очень талантливыми джазистами, как с братьями Володей и Толей Василевскими, Вадимом Венедиктовым, Лёней Винцкевичем, Вале́й Сухим, Юрой Ветховым, Валерой Гонюхом, Лёней Янковым, Славой Карасёвым, Мари́ком Хацкевичем, Рустемом Утэем, Володей Березиным, Сашей Сухих, Левой Шером, Юраном Шамсутдиновым находиться в приятельских отношениях.

Это было и время поэтических посиделок и нескончаемых разговоров и споров во время прогулок по городу о прочитанном: невероятный калейдоскоп цитат, пересказов, категоричное низвержение признанных кумиров и открытия новых ... Трепетное знакомство с тайными, неуверенными, но дерзновенными литературными опытами друзей, придавало нашему общению ощущение духовного, почти что братского единства. Стихи вслух нараспев или чеканя слог, рассказы на полусмятых рукописных листках ... И доверительно робкие показы друзьям собственных несовершенных литературных эскизов.



В 1974 году я написал рассказ «Второй тур» о выступлении двух музыкантов на исполнительском конкурсе. В странной этой истории, не менее странный персонаж Зевок (то бишь – ординарность), умудрялся в концертном зале подчинять своей воле без исключения всех, кроме ...

«Неожиданно Зевок устремился в дальний конец зала, где обнаружил к своему неудовольствию буйные заросли крапивы. Удобно устроившись, в ней сидел Гена Оладушкин, автор сонаты, первое исполнение которой согласно конкурсной программе вот-вот должно было начаться. Глаза никем ещё непризнанного автора лихорадочно горели».

Опуская перипетии сюжета, признаюсь, что образ композитора Оладушкина был навеян общением с моим многолетним другом Лоренсом Блиновым.

«Приближаясь к густым зарослям крапивы, они увидели упрямый кочан головы Оладушкина с немигающими глазками. Мстительно покрякивая, он рвал аккуратными движениями авторский экземпляр несыгранной сонаты. Негнущиеся линии его музыки, тем не менее, не исчезали, а превращались в вибрирующие ветви диковинной лесной чащи. Звучание нарастало, застилая горизонт, и уносилось то ли в будущее, то ли вглубь уже почти исчезнувших симфонических пауз. Пугающие хоровые всплески манили растерянных конкурсантов. Они с бессмысленной отчаянностью побежали по затоптанной миллионами ног траве».

вслед уносившемуся прохладному водопаду звуков, но уже через мгновение поняли, что не бегут, а кружатся и будут вечно кружиться на месте в зеленовато-прогорклом вальсочке ...»

Иногда мне кажется, что мы все родом из небольшого племени «дикообразов», не находивших себе места в чётко организованных советских шеренгах. И первый среди нас, несуразных, колючих, угловатых – был Блинов-старший (из восьми братьев и сестёр).

По прошествии десятилетий человеческая и творческая суть Лоренса не утратила, к счастью, своей обжигающей крапивной силы. Те же кругловатые очки, четырехглазый – вот уж воистину в четыре раз зорче видящий человек. Сверлящий, дразнящий, эпатирующий собеседников, слушателей, читателей своими искрящимися, словно короткие замыкания, парадоксами.

На сцене при чтении стихов он – зазывающий, завывающий, напевающий. Округляющий. Приседающий неожиданно вниз, чтобы в следующее мгновение взмыть вверх.

Обыватели поленивее моментально входят в ступор, даже не замечая, что с самого начала невольно двигаются по замысловатым «блиновских мосточкам» к каким-то неведомым берегам, эпохам, культурам ... Ну, а те, что попытливее – торопятся примериться, а то и присвоить или обжиться в неудобном блиновском медиуме.

Лоренс – мостостроитель для *идуших* и *ищуших*. Причём, в разных направлениях. Никогда не злобящийся. Доброжелательный. С мужицкой хитринкой. Понимающий и принимающий не только *своё*, а по сути – *всё*. Чтобы потом сделать единственный выбор.

Впервые услышал музыку Лоренса году в 1961 или 1962 на авторском вечере двух братьев композиторов Блиновых в Казанском музучилище. Я исполнял пьесы младшего его брата, моего хорошего приятеля и задушевного собеседника Саши Блинова, ставшего впоследствии очень интересным композитором

А потом начались поэтические собрания или встречи в училищном буфете под лестницей. В крошечную комнатку без окон набивались студенты-подростки, и голос Лоренса врезался в спёртое пространство: *«багровый и жёлтый, отброшен и скомкан ...», «... и я свирел в свою свирель, и мир хотел в свою хотел ...»*

Мы открывали для себя с его помощью раннего Маяковского, Пастернака, Кручёных, Хлебникова ... Посиделки наши, разумеется, быстро разогнали – по учебным классам прокатилась разъяснительная работа об идеологической враждебности подобных встреч. Наши бесконечные споры, тем не менее, были продолжены на казанских улицах и по домам. И в многочисленных совместных работах.

Много лет спустя Лоренс принёс мне ноты своей Первой фортепианной сонаты. Он знал о моём интересе к современной музыке и неслучайно желании донести её до слушателей в осмысленном контексте. Категория контекста, впрочем, и по сей день представляется мне важнейшей при анализе и художественном прочтении не только новых музыкальных сочинений, но и произведений литературы, живописи, сценического искусства. Причём, контекст может и должен выстраиваться не только на, так сказать, горизонтальном уровне, но и обязательно и на диагонально-историческом.

По сути контекст – это спасение от вкусовщины и самовыпячивания. Мы часто об этом говорили с Лоренсом.

Помню, с каким энтузиазмом он поддерживал мои обращения к фортепианной музыке не очень-то «желанных» в ту пору соотечественников (Игоря Стравинского, Андрея Волконского, Эдисона Денисова, Юрия Буцко, Софьи Губайдуллиной), а также малознакомых широкой публике сочинений (эстонца Арво Пярта, американцев Самуэля Барбера, Николоса Слонимского, Делло Джойо, Леонарда Бернстайна, Оскара Питерсена, немцев Пауля Хиндемита, Карла Хёллера, австрийцев Арнольда Шёнберга, Антона Веберна, Альбана Берга, Эрнста Кшенека, кубинца Переса Сентенета, грека Теодоре Антониу, словака Эугена Сухоня, чеха Ильи Гурника, полячки Гражины Бацевич, вьетнамца Нгуен Динь Тана, итальянца Франко Маннино, французов Артура Онеггера, Анре Жоливе, Жана Франсе, Оливье Мессисана) прозвучавших в Казани тогда впервые. Среди слушателей почти всегда на этих концертах в зале сидел Лоренс.

Музыка его сонаты заинтересовала меня своей оригинальностью, но в силу разных причин сам приступить я к ней сразу не мог и предложил Лоренсу, чтобы её попробовала сыграть тогдашняя моя ученица, первокурсница консерватории Галина Синёва. Лоренс сразу согласился. Мы приступили к работе, которая завершилась отличным исполнением сонаты, прозвучавшей во многих концертах. Неоднократно звучала с успехом в концертах и его фортепианная Вторая сюита в исполнении другой моей ученицы Людмилы Камелиной.

Нельзя не вспомнить наш совместный с Людмилой Диденко двухгодичный марафон «История фортепианной сонаты» с поэтическими комментариями Лоренса. В каком-то смысле его стихи к сонатам были шокирующими слушателей вступлениями к музыке. Но они создавали необходимое энергетическое поле в зале. «Какая муха укусила того, кто звуком загрузил?» тревожно взывал Лоренс перед Сонатой Альбана Берга. Или «Аккорды Шуберта блистали печалью неземных дождей ... ». Или «Лишь пальцы – в клавишах они души нащупывают уравнение». Или «Как жить, чтоб ЗВУК был не запятнан?» Или «Едва сонатная руда истает среди ночных берёз ... » Или «Упала тихая луна. Над миром вырос век двадцатый». Это были не поэтические комментарии, а равноценное сотворчество поэзии и музыки.

Особая тема – участие Лоренса в дискуссиях. Это всегда было интересно, будь то короткие реплики или пространные выступления на бурных обсуждениях проблем Светомузыки: адепты нового искусства Булат Галеев, Абрам Юсфин и, конечно, Лоренс Блинов – «против» тогдашней профессуры Казанской консерватории Жиганова, Лемана, Казачкова, Якушенко, Байрашевой.

Велеречивому Альберту Семёновичу Леману доставалось от оппонентов «по первое число». Особенно от его ученика по композиции Лоренса Блинова. Как мне казалось, впрочем, Альберт Семёнович, в отличие от других сановитых коллег, не столько возражал против самых рискованных начинаний, сколько поддразнивал энтузиастов свето-музыкального движения, чтобы самому разобраться в явлении.

Лоренс всегда говорил о явлении и не переходил на личности. Как-то, уже спустя многие годы, я поймал себя на мысли, что он никогда не отзывался плохо или критично о коллегах. Ни в глаза, ни за глаза. Так было на диспутах после художественных выставок. И на обсуждениях спектаклей по моим пьесам в Театре на Булаке. И на встречах в клубах любителей искусства «Зелёная лампа» и «Гамаюн», куда я его, как ведущий, приглашал; на бурных педсоветах в ССМШ, где он преподавал многие годы. Что это – дипломатия? Всеядность? Думаю ни то, ни другое. Просто он осознает необходимость многополярности искусства. Сосуществования разных направлений, стилей. И если это талантливо, значит хорошо. С оппонентами он «дискутирует» в своём творчестве. Там его не сдвинешь с места, там он не поступится ни толикой своих убеждений.

Один из любимых поэтов Лоренса наряду с Райнером Мария Рильке, Гарсия Лоркой и ранним Владимиром Маяковским – Велемир Хлебников. Осмелюсь предположить, что его поэзия и личность оказали определяющее влияние на музыкально-поэтическое творчество и философские взгляды Лоренса. Мало того, мне кажется их и через столетие продолжает объединять глубинная мистическая связь.

Лоренс Блинов и Велемир Хлебников. Имена с рычащим **Р** – Велеми**Р**, Ло**Р**енс. В их фамилиях много смысловой и фонетической общности. Никем не навязанной и не заимствованной. Идущей от кормления, от земли, насыщения. От энергии преобразования. Но не инертные зерна, не колосья, а уже – хлеб. Не мука, а – блин.

В корнях слов **хлеб** и **блин** выпирает, превалирует общее **Л**. Согласную эту хочется растянуть, ею насладиться. Она вкусная, влажная, утоляющая согласная. Первые согласные в обоих корнях играют роль музыкальной фонетической заставки, почти что пропускаются. **Л** – важнее, она определяет всё: **(х)леб-бел**, **(б)лин-нил**, подразумевает, даже подталкивает к превращениям, оборотничеству.

Бел вскрывает незамутнённую чистоту, самодостаточность хлеба. И ржаной, и пшеничный – он бел, как белый свет, славянин пошёл гулять по белу свету, то есть жить. Хлеб – жизнь. Свет – весь мир.

Блин по форме круглый. Значений много и все они разные. От прямого – еда, блюдо, до нарицательного. Ругательного (вот, блин!), ну ты, блин!

Фонетически почти совпадает с немецким **Blin(d)** – слепой. Но только по звучанию. А по смыслу? Впрочем, это одна река осмысления – как река Нил. Путь текущий, значит и соединяющий. Как древний сказ с многочисленными слоями-смыслами.

Лоренс всю жизнь, словно слепой Бог Ош Кашап из его поэмы «Алтари Майа», сидит в ночи в некоей засаде среди сов с повязкой на глазах. Это слепота зрячего. Почему ему так легко дышится в спрессованном, спёртом воздухе современности? Может быть потому, что она не ограничивается для него сиюминутными угрожающими реалиями?

Надо сказать, советская власть (и теперешняя, впрочем, тоже) его пренебрежительно не замечала. Энциклопедически образованный специалист высочай-

шего европейского уровня, он так и не был ни разу приглашён преподавать в Казанскую консерваторию, хотя там, порой, наставляли студентов мало образованные люди.

Конечно, у него много и так появилось учеников и последователей, но увы ... Казанская консерватория упустила ещё один шанс на пути к Европе – студентам нужны выдающиеся наставники, открытые новому.

Лоренс Блинов и его произведения живут в другой системе координат, в некоем броуновском пространстве безвременья. Поэтому ему близко ощущение оставившегося в своей замкнутости мгновения. И их струение в реке времени, взаимосвязанность, перекличка. Фиксация парадигмы миров, пусть и маленьких, микроскопических.

Он эмоционален, но без банальных болезненных преувеличений и вздохов. Его стихия – природа комбинирования, игры, поиски самоценности одного звука, одной детали, паузы.

Во всех многочисленных проявлениях как поэт, композитор, мыслитель, он словно оправдывает свою первую профессию строителя.

Концертная моя «деятельность» началась, как и у всех студентов, с шефских концертов или, так называемых, «халтур» в заводских клубах, институтских общежитиях, больницах, поездках в Буинск, Зеленодольск, Тетюши, Юдино и другие маленькие города и посёлки Татарии. Выступали мы соло, в ансамблях, аккомпаниаторами. Приходилось играть на танцах в клубах и даже в ресторанах. Словом, ничего особенного – почти каждый юный музыкант прошёл через это.

Также и увлечение спортом. Как я уже сказал, в те времена было делом чести – прилично играть в настольный теннис. Так сказать, музыкантом можешь ты не быть, но теннисистом быть обязан. Были среди студентов и педагогов настоящие ассы, дипломированные мастера спорта: пианист Франц Ситдииков и педагог по трембону Геннадий Щербинин. Популярен был и баскетбол (часто училищные студенты выступали даже за консерваторию в городских соревнованиях), футбол. Посещал я не очень регулярно всякие спортивные секции: баскетбольную, фехтовальную. Зимой по вечерам катались на катке на стадионе «Динамо» или на Черном озере. По выходным устраивались лыжные вылазки в лесные окрестности или на довольно крутые горы реки Казанки.

Во дворе нашего коттеджа, как я уже упоминал, стоял теннисный стол, где я со своими друзьями проводил немало времени, «готовясь» в летнюю сессию к экзаменам. Спортивные «зигзаги» в каникулы продолжались в консерваторском летнем лагере в Крутушках, Но это, вероятно, не сугубо музыкальные темы. Также как и противостояние «училищных» в драках против «жуковской» шпаны (с улицы Жуковского), спонтанные походы на каток, на танцевальные вечера в другие училища и вузы ...

В училищные времена начались и мои путешествия-наезды в Москву – «открытия» театров: МХАТа, им. Вахтангова, Малого, Сатиры, Моссовета, «Малой Бронной», «Современника», им. Пушкина, «Таганки», им. Ермоловой, им. Маяковского, им. Станиславского. И, конечно, посещения концертов в Большом и

Малом Залах консерватории, в залах Гнесинки, Концертных залах им. Чайковского, Дома учёных ...

Замечательно было без сопровождающих лиц и экскурсоводов, пешком, можно сказать, наощупь, бродить по «семи московским холмам», окунаться в перезвон таких знакомых с детства слов: Воздвиженка, Кузнецкий мост, Неглинка, Сретенка, Арбат, Тверской бульвар, Никитские ворота ... И буквально случайно набредать на Третьяковку, Пушкинский музей, Музей Восточных искусств, Скрябинский в Николопесковском переулке, чтобы там застрять надолго, зависнуть ... Впрочем, определение «открытие», применённое мной выше с юношеской самоуверенностью, на самом деле было ничем иным как «приоткрытием» дверей в мир Москвы, манящий меня и поныне. Первый взгляд на город, который по известному определению Карамзина « ... даёт нам лучшее и живейшее об нём понятие, нежели долговременное пребывание ... » Пребывание в Москве – это отдельная тема постоянных прощаний и возвращений, которая возможно ещё и проявится так или иначе на страницах этого текста.

А в летние каникулы – почти ежегодно Рига, с её «западной» атмосферой и архитектурой, электричками на взморье, непередаваемым йодистым воздухом пляжей с песчаными дюнами и соснами, ежедневной вечерней газетой «Ригас баллс» в 16 часов в привокзальном киоске, симфоническими концертами московских и ленинградских оркестров в летнем концертном зале Дзинтари.

Московские и латвийские впечатления не имели никакого прямого отношения к Музучилищу, но в памяти всё сплелось в единое маскарадное действо юности, которое невозможно забыть. Мало того, частенько мне кажется, что я и не изменился с тех училищных времён. И вовсе не нужно возвращаться призраком в оглушающий гомон училищных коридоров, ведь я их и не покидал. До сих пор только что и делаю в жизни – не перестаю удивлённо вертеть головой, вслушиваясь в гул голосов из разных времён. Голосов, звучащих вместе. Несвязные картины, сцены, лица. Что делать, куда идти? Что за напасть такая на меня – не знать, метаться, пытаться танцевать на всех свадьбах ...

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МИРЫ



Поэт родился в Косте Лопушанском удивительно рано.

С самого начала нашей дружбы это было явственно ощутимо. При всей лёгкости и ненавязчивости общения, он был не по годам серьёзен и углублён в себя.

Одновременно вас не покидало непреходящее ощущение его раздвоенности. Борясь с непостоянством мысли, хаосом устремлений, перепадами настроений и чувств, он, как будто подражая кому-то, то заражался невероятной действенной энергией созидания, то словно подвисал в удушающей пустоте. В действительности же он подражал всегда только самому себе. А из пустотного вакуума, тишины и скуки рождались его очередные «живописные сумасбродства».

Собственно, многие из нас, особенно в юности, ощущают этот остигатный двойной ритм в окружающей жизни и в головах, от которого не просто теряешь себя, а приходишь в отчаяние. Костя Лопушанский оставался при этом готовым к празднествам и шутовским чудачествам, которые на поверку обрета-

ли у него – вот что поразительно! – поэтическую или смысловую завершенность.

Вряд ли смогу я внятно исчерпать важную для меня тему, не распространяясь чересчур о самом себе, но попробую.

Мы знакомы с Костей где-то с тринадцати лет. Поначалу он держался от всех особняком, строго вышагивал по Музучилищу в костюмчике с обязательной белой рубашке с галстуком и с неизменной скрипкой в руке. Но эта маска чопорной отдельности держалась недолго, до первого разговора о стихах.

Будучи необычайно талантливым скрипачом, он учился, как мне помнится, и по специальности, да и по другим предметам, легко. Тем не менее, как любой музыкант-инструменталист, был с детства приучен к регулярным многочасовым занятиям на скрипке. По сути, «делание» любого музыкального произведения – это не только строгая школа обретения профессионализма, а прежде всего азбука преодоления собственных несовершенств.

Костя хорошо играл также на фортепиано и на гитаре. Харизматично пел бардовские и прочие песни в студенческих компаниях, рисовал шаржи на друзей. И, конечно, сочинял музыку и стихи.

Сегодня имя Константина Лопушанского знакомо многим – он один из неповторимых российских кинорежиссёров, автор событийных фильмов.

Оглядываясь назад, мне кажется, что он начал бесознательно готовиться к своей профессии с ранней юности. Пути непостоянства и поэзии не могли не пересекаться.

В чём это выражалось? Произнесём тривиальную фразу, которую, в принципе, можно адресовать каждому второму, хотя она отражает лишь малую толику сущности Лопушанского: он жил в мире фантазий ...

Однако, в отличие от большинства своих весьма одарённых сверстников, Костя буквально изнемогал в поисках некоей формы, придававшей его внутреннему поэтическому и каждодневному существованию недостающее единство – ему необходима всегда была точно выстроенная, пусть даже безрассудная история.

Мне довелось часто бывать первым слушателем его рассказов. Одержимый новой идеей, он мог позвонить глубокой ночью и вызвать меня на встречу. Повествуя даже не вполне достоверную историю, он очень убедительно обрамлял события реальными подробностями с участием знакомых лиц, сюжетной канвой и кульминационной развязкой. Входя в образ, он в нужный момент делал паузу, поглядывая на собеседника, и закуривал. Наши общие знакомцы приоткрывали свои тайны, из запылённых шкафов вытаскивались скелеты, зрелые дамы влюблялись в подростков, убелённые сединами композиторы признавались в убийствах и других «ужасных» преступлениях ...

Тем не менее, просто поделиться с кем-то своими фантазиями было ему недостаточно: его поиск цельности был уже тогда, может и бессознательно связан с интуитивным «нащупыванием» синтаксиса своего языка, когда из примелькавшейся действительности создавалась перекомпонованная вселен-

ная, – так возникал, вероятно, по крупицам его художественный стиль.

Он сочинял истории и воплощал их в мизансценах с приметами нашего тогдашнего «социалистического» бытования, словно *по Флоберу*: «в искусстве не следует бояться преувеличений ... но оно должно быть постоянным и равным самому себе».

Вот он зажигает свечу, берёт в руки гитару, длинные волосы спадают на лоб, в пепельнице дымится недокуренная сигарета, и вполголоса напевает белогвардейский романс «Поручик Голицын ...» – чем не сцена времён Гражданской войны? Или один из самых первых эскизов к его художественному фильму «Роль», снятому им спустя сорок лет?

Сбивка. Звучит залихватски-хулиганистая «Встретились мы в бане возле крана, тазик был твой ширше моего ...». Эдак с приклатнённой усмешечкой, с вострым, так сказать, глазом. Весело! Хорошо!

Год 1962 или 1963. Урок истории. Костя появляется в аудитории в шляпе. На просьбу педагога, уже выше упомянутой Г.Я. Белостоцкой, снять головной убор, он говорит «Не могу». «По какой причине?», – вопрошает «историчка». Оживление всей группы. В ответ не-внятное «меканье» Лопушанского. Наконец, на категоричное требование немедленно снять шляпу или выйти вон, головной убор стаскивается. Раздаётся дружный оглушительный хохот: волосы Лопушанского выстрижены по центру – причёска под Ленина! Какой конфуз! Однако, после секундного замешательства Белостоцкая, закашлявшись, приказывает виновнику надеть шляпу, выйти вон и на занятия в училище не являться! И кричит вдогонку: «Чтобы твою ... твою мать ко мне завтра пришла!» Для того времени это был не только весьма смелый и провокативный поступок – это была позиция. Но в форме, как сейчас бы сказали, перфоманса.

Ещё сцена, связанная с вождём мирового пролетариата. Как-то мы сидели и «трепались» вечером в читальном зальчике училищной библиотеки. На переднем угловом столе стоял огромный гипсовый бюст головы Ленина. «По-моему нас кто-то внимательно слушает», – зловещим шёпотом произнёс неожиданно Лопушанский, подошёл к голове, попытался её переставить и ... оторвал голову от шеи. Мы подбежали к шатавшемуся под тяжестью веса Косте, кое-как водрузили голову обратно и спешно ретировались. Все понимали – это уже пахнет «диверсией».

У меня сохранились стихи Кости под опусом 1. Немного декларативные, но по смыслу визионерские. С юности он был страстно и максималистски одержим поиском смыслов. « ... до смысла сути ... », по Пастернаку. Кстати, впервые я услышал имя и стихи Бориса Леонидовича из уст Лопушанского.

Тяготение к серьёзным обобщениям, доставшееся от родителей, (рано умершего отца-философа Сергея Тимофеевича и матери, известного учёного-филолога Софьи Петровны), всегда совмещалось у него с любовью к фольклорно-шутовскому стёбу. Сколько он сочинил в юности замечательных частушек, эпиграмм, скоморошечьих присказок, театрально зримых, выпуклых! Вот первые, пришедшие на ум: «Я Тима из Иванова, я оторви да брось ... » А строчки «Я сплю с любимую на дачке, а, может быть, она стукачка?» и вовсе стали популярными в нашей среде и передавались из уст в уста.

Дома, если я не ошибаюсь, висел оригинальный портрет его матери. Будто сошедшая со своего портрета, Софья Петровна была элегантною женщиной, всегда приветливой, слегка рассеянной и ироничной. Очень часто мы собирались у них дома, пили

вино, обсуждали вновь прочитанные книги. Софья Петровна была с нами как бы наравне. Но это только как бы, в действительности же она незаметно направляла наш разговор. В заключение наших посиделок следовали по нашей просьбе обязательные песни-шансон на французском языке в исполнении хозяйки дома, ну и, естественно, подключался затем и младший Лопушанский. Каким-то образом всё прекрасно сочеталось: разговоры о глагольных формах в старославянском языке, воспоминания о соратнике Софьи Петровны по МГУ, Андрее Синявском, врубелевский Демон, блатная песня, скрипичный концерт Мендельсона и французский шансон.

А, может быть, было время такое. Несмотря на тоталитарную совковую пропаганду, вечные, так сказать, истины сохранялись непостижимым образом в умах и ... в задушевных кухонных разговорах. Даже «полупьяная улица» не всегда подчинялась ходульным лозунгам – повсеместно торжествовала ирония. Научные достижения завораживали и холодили воображение своими, как казалось, безбрежными открытиями. Ореол и авторитет образования был ещё не потерян. Искусство страстно стремилось любой ценой к художественной правде и открытости, одновременно Эзопов язык достигал вершин изощрённости.

Нравственные критерии исповедовало огромное количество окружавших нас людей, старавшихся жить, так сказать, по-соседски. Согласно иллюзии равенства, *другие* постепенно становились *своими*. Мы общались в среде, где было неприлично отличать и предпочитать людей по крови. Со скепсисом относиться к газетным передовицам считалось хорошим тоном. Ворчали на правительство и пар-

тийных чиновников, но хватало оптимизма и изворотливости строить и осуществлять посильные житейские планы. Ведь налоги снимали так незаметно, что их как бы и не существовало.

Мир казался огромным и непознанным. Если где-то вспыхивали бунты, то далеко. Дни казались безразмерными, будущее необозримым. Все ужасы «оставались» в прошлом. Словом, юность. Мы учились жить в параллельных мирах.

В Париж? – это означало проехаться без причин на такси в аэропортовский ресторан, заказать по сто грамм «беленькой», закурить сигарету «Rodori» и – на взлётное поле провожать взглядами самолёты, пассажиров, молчать под слабо морозящим дождём ... Ностальгическое ощущение безграничного будущего где-то там, где ... чему начало здесь, в аэропорту Парижа, то бишь Казани, на перекрёстке дорог свободы.

Гроза. Ночной полёт из Ялты в Казань. Вдвоём в каком-то полупочтовом самолётике. Костя красиво заказывает коньяк. Погибать, так с музыкой. Сверкают молнии. Притихла даже бортпроводница. Дразнящее ощущение возможной катастрофы.

На катере «Омике» по Волге. Штормит. Вспоминаем старика Хема и прикладываемся по очереди к бутылке кубинского рома.

Черное море. Алушка. Костя читает в дальнем заплыве девушкам стихи.

Костя сидит в троллейбусе. На голове шляпа. Какой-то незнакомый, явно поддатый мужик, стоящий рядом с ним, надвигает ему шляпу на нос. Костя удивлённо взглядывает на незнакомца и возвращает шляпу в исходное положение. Пьяный надвигает, Костя поправляет, и так несколько раз подряд с изумлением и нервным смешком, но без возмущения продолжалось это немыслимое приглашение к несостоявшемуся диалогу. О чём? Вероятно, о границах дозволенности.

Убеждаюсь всякий раз: любые прикосновения к пусть и несущественным событиям того времени, – это вполне завершённые, будто срежиссированные Лопушанским сцены. Плодотворные или нет – суть не в том. Мотивы и устремления его спонтанного процесса режиссёрского становления были прекрасны. В этой оценке нет ни малейших следов идеализации. Это просто свободная игра *моего* воображения и рассудка (вспоминаю то я). А по существу, радость узнавания в корявой попытке осмыслить сцены, ранее виденные. Разумеется, пресловутое **как** это всё «выписано», может вызвать у взыскательного читателя определённые претензии. В таком случае недовольных следует отослать к фильмам режиссёра Лопушанского, где радость узнавания эпохи, её сомнений, реалий и надежд, предстанет очищенной от случайностей – преображённая реальность, без сомнения, углубит самопознание зрителей и отношения их с миром.

Кому это пришло первому в голову, честно говоря, не помню. Но то, что Костя воодушевлён был этой идеей, я не забыл. Словом, по разработанной схеме, мы звонили в кассу того или иного кинотеатра и, видоизменив голос или добавив необходимый по ситуации акцент, представлялись конкретными фамилиями первых лиц города и республики и ... просили по «бронне» оставить на ближайший сеанс три билета в кино, которые должны были забрать «сын, или дочка» звонившей персоны. Забирать ходили по очереди. Долгое время нам сходило с рук, и всё шло гладко. Как мы радовались пустяжным проделкам! Но однажды в Костин, так сказать, черёд кассир кинотеатра «Победа» заподозрил подвох. Костю задержали, и он сознался в нашем «мошенничестве» ... по причине любви к искусству и отсутствия денег у бедных студентов. Его

продержали в кассе кинотеатра минут сорок, но потом отпустили, так сказать, с последним предупреждением. Если бы они только знали, что разговаривают с будущей гордостью русского кинематографа ... Сцена, согласитесь, символическая.

И всё-таки нам троим (Люде, Косте и мне), уже будучи студентами консерватории, пришлось побывать в милиции, но по другому поводу. Весенней распутицей, пересекая Кольцо (Площадь Куйбышева) по направлению к кинотеатру «Вузовец», мы, заговорившись, не заметили медленно ехавшую арестанскую машину (как говорили в народе – «Воронок») с маленькими зарешеченными окнами. Машина перед нами затормозила, и из кабины водителя прозвучало обращение ко мне: «Эй ты, шляпа с портфелем, по сторонам гляди!». В ответ Лопушанский не замедлил прокомментировать: «Не с портфелем, а с портфёлем!» Дверца кабины открылась, оттуда резво выскочил милиционер и подскочил к Косте.

- Что ты сказал?*
- Ничего особенного.*
- Интеллигенты?*
- А что здесь зазорного?*

Словом, завязалась словесная перебранка. Собралась небольшая толпа, из которой и прозвучало от мужчины в штатском сакраментальное: «Нечего с нами церемониться, в отделение их!»

- Слушаюсь, товарищ майор, - неожиданно отреагировал милиционер и вместе с шофёром заставил нас сесть в «Воронок», предупредив напоследок, что разговаривать между собой запрещено.

В отделении милиции стали оформлять арест на 15 суток за мелкое хулиганство. Что обычно могло последовать за арестом, сведущие люди, жившие при советском строе, знали – автоматическое исключение из вуза. И только, заполняя на нас анкеты, сержант несколько растерялся, узнав, что Людин отец и мой – депутаты и директора заводов, стал куда-то звонить, возможно тому самому майору в штатском, «случай-

но» оказавшемся в толпе и ... вдруг велел нам убираться подобру-поздорову.

Те же трое летом в Ялте, в набитой до отказа комнате ожидания у врача-лоринголога. Автор этих строк, донырившийся в море до воспаления среднего уха, безропотно занимает место в конце очереди. Внезапно раздаётся громкий голос Лопушанского: «Уважаемые товарищи больные, посмотрите на этого скромного молодого человека, тяжело страдающего от ушной боли! Это надежда всего музыкального искусства нашей страны! И уши! Уши! Для музыканта это все! Давайте пропустим его вне очереди!» Театрально-пафосные призывы моего друга возымели действие, и я, с согласия пациентов, был приглашён в кабинет врача.



В этих сценах романтический беспорядок нашей юности. В них нет ни строгости, ни соразмерности. Вроде бы нас не отталкивало отвлечённое мышление и рассудочность, более того, наша будущая профессия музыкантов-исполнителей предполагала наличие этих качеств как минимум при подготовке к выступлениям. И, тем не менее, так называемый музыкальный порядок, или вернее, его изучение, никак не сопрягался в те годы с душевной или творческой упорядоченностью. В наших представлениях о мире доминировала страстность и вдохновение.

Был у нас одно время с Костей и Феликсом Калихманом один общий приятель, появившийся в училище откуда-то с южных краёв. Дирижёр-хоровик, вроде бы бывший моряк, вроде бы бывший певец, словом – бывалый во всех отношениях парень лет двадцати. Без денег, без жилья, прибившийся к пятнадцатилетним подросткам, которые взяли над ним шефство – он по очереди ночевал у новоявленных друзей, рассказывал с нескрываемой и нравившейся нам самоиронией и горечью случаи из «мужской, настоящей» жизни, о его неразделённой любви к одной пианистке, игравшей Первый концерт Рахманинова так, что тут никому и близко не снилось, о настоящей суровой солдатской службе. При нашем новом «менторе» стали притихать разговоры о поэзии и искусстве. Ритмы «подлинных будней» заслоняли нашу восторженность и готовность посвятить всего себя служению искусству. Нам всем трои понадобилось время, чтобы «переболеть» этой камуфляжной «мифологией взрослого» существования.

Мы нуждались в истинном опыте, который всех приучает узнавать границы собственных возможностей и постепенно приоткрывает стезю аскетизма и прозрачности в творчестве.

Как часто я слышал от разных людей весьма противоречивые и категоричные суждения: «Фильмы Лопушанского? – Бесплодные попытки оригинальничанья. – Темны и непонятны. – Надуманные истории от начала до конца. – Литургии. – Совершенство. – Совестьнейшая притча. – Шедевр ... »

Между тем, он один из немногих, кто не поддался коммерчески модному отказу нашей эпохи от искусства *вдумчивой протяжённости высказывания и временной длительности кино мгновений* в угоду диктату приключенческой или развлекательной внезапности в любой киноистории. В его фильмах

нет места самолюбованию. Лопушанский – мастер красноречивого безмолвствования. Миф, трудный для прочтения, но для меня он предпочтительнее, а может и необходимее в общении с художественным произведением, в отличие от хвалёно подозрительной лёгкости, которая будто «залапана миллионами интеллектуальных прикосновений» – усреднена априори, как пицца из Макдоналдса.

Впрочем, я начинаю невольно углубляться в анализ его творчества, чего я с самого начала хотел бы избежать, прежде всего по причине, что Костя жив, здоров и творческий путь его далеко не завершён и, к счастью, непредсказуем. Лопушанский – личность, постоянно перестраивающая себя по собственному разумению.

Ощущение его постоянного присутствия в моей жизни очень естественно. Мы были рядом, когда слушали друг друга практически на всех концертных выступлениях, когда музицировали и играли вместе как дуэт более десяти лет, даже стали одновременно лауреатами Всероссийского конкурса в Москве.

Шатались без цели по городу, посещали в поисках праздных приключений всевозможные вечера и институтские общежития, готовили «студенческие капустники», ездили отдыхать на юг. Отмечали дни рождений, первые юбилеи – 20 лет, затем 25 ... Встречали почти всегда в одной компании Новый год. Не преминули «выступить» обоюдно и в роли свидетелей на наших свадьбах, переставляли мебель в нашей спальне к «прибытию» из роддома моей новорождённой дочери.

После неожиданной кончины моего отца, мы сидели вместе и курили в фойе университетской анатомички, ожидая вскрытия тела. Через какое-то время моя жена в жесточайший мороз искала и ставила просвирки на могилу Костиного отца.

Жизнь нас профессионально и географически развела. Потом мы вновь встречались уже в Москве, жили в одном общежитии во время учёбы его на Высших режиссёрских курсах и моей в Литинституте. Встречались на каких-то квартирах, в Доме Яблочкиной, в московских пригородах. На премьере его фильма «Письма мёртвого человека» в Московском Доме кино. Там его уже почтительно называли мэтром и гением. В Мюнхене, наконец. И всегда, как будто не было годов разлуки, прерванный разговор возникал сразу, естественно как в юные годы.

Меня поражает, что мы, не сговариваясь, обращались часто в своих работах к схожим темам. Разумеется, замыслы имели различные корни и импульсы, часто и биографического характера. Однако, смею предположить, что одна из составляющих мотиваций этих работ была всё же замешана на прелюдийном воздухе казанских исканий той незабываемой поры.

Мне в жизни довелось музицировать со многими талантливыми скрипачами. Не знаю, прозвучало бы для Кости это комплиментом, но с ним мне было играть вольготнее всего. Мы разговаривали на одном языке, понимали друг друга с полуслова, с малейшего спонтанного ускорения или замедления, фразировочного импульса. Для меня наши репети-

ции и концерты были просто частью нашего общения, нашей дружбы. Мы ни разу не поссорились. Спасала самоирония. Ходили одно время даже в одинаковых тёмных костюмах в полосочку.

Обрести собственный голос возможно лишь сделав выбор. И не важно, что за выбор: Бог, Музыка, Учитель, Друг, Искусство, Бунт, Поэзия ...

Друзья-товарищи, сами того не зная, играют столь огромную роль во внутреннем становлении личности, а порой и всей жизненной истории просто своим существованием, что уже трудно отделить их от того, кем они были вообще, и кем они были для нас.

Одним из таких людей был и остаётся Костя Лопушанский. Меня часто не покидает ощущение, что мы только и делаем в жизни, что приходим с ним на совместные репетиции, чтобы после небольшой настройки зазвучали чистые звуки то ли музыки. То ли жизни.

„И ВОТ УЖ ТЕНИ ДВИГАЮТСЯ ВСПЯТЬ ...“

*Бессмыслица – какая благодать
остыть, отстать и заблудиться
в предместье предков. Им под стать
кивку кикиморы не удивиться,
и ненароком нелады все позабыть.
А там затишья затрапезного затылок
крахмальным крохобором норовит зануть.
Ленивые секунды ускользящим обмылком
не исчезают, кружатся, юлят ...
И вот уж тени двигаются вспять,
шепча, но повторять мне не велят
бессмыслица – какая благодать*



КОНСЕРВАТОРИЯ

Ощущение бессмыслицы и в самом деле охватывало меня много раз при работе над этой рукописью. Как увязать, согласовать времена, если они движутся быстрее, чем ты предполагал и категорически упрекают друг друга в бессмысленности.

И всё же ...

Находившаяся всего в полутора кварталах от Училища консерватория, как ни странно, не воспринималась как

некая институция для *продолжения* музыкального образования. У меня было тогда стойкое ощущение, что только теперь образование и начинается, серьёзно и основательно.

Уровень преподавания в целом был значительно выше, контингент студентов оказался несравненно шире, практически со всего Советского союза – с автономных республик Средне-Волжского региона, с Кавказа, Средней Азии, Сибири, Прибалтики, из Москвы и других русских городов, и довольно большая группа талантливых представителей Украины.

Всё это говорило в пользу Казанской консерватории, становившейся притягательным центром для молодёжи, и в пользу её педагогов. Ведь только они и определяют уровень высшего учебного заведения. Так существует, впрочем, во всём мире.

В Казани в те времена преподавали выдающиеся музыканты старшего поколения: Назиб Жиганов, Натан Рахлин, Альберт Леман, Семён Казачков, Нияз Даутов, Натан Брауде, Яков Гиршман, Валентина Лазько, Анатолий Цветов, Анатолий Колпинский, Николай Зуевич, Зюгра Байрашева, Николай Якушенко, Георгий Тартаков; более молодые Афзал Хайрутдинов, Александр Геронтъев, Итаки Халитов, Семён Басовский, Анатолий Луппов, Азгар Абдуллин, Александр Геронтъев, Абрам Юсфин, Борис Трубин, Ирина Дубинина, Зулейха Хисматуллина, Наталья Фомина, Ольга Егорова, Георгий Ходжаев, Вадим Афанасьев, Фаина Старателева, Владислав Лукьянов, Лидия Федотова, Лариса Бражник, Юлдус Исанбет, Борис Каплун, Чулпан Бахтиярова, Анатолий Баранцев, Владимир Васильев, Владимир Леванов, Гульшат Сайфуллина, Фуат Мансуров, Эльза

Ахметова, Евгений Карпухин и многие другие. И в первую очередь Эммануил Монасзон, в классе специального фортепиано которого мне посчастливилось учиться.

Интересно, что некоторые педагоги проработали в консерватории всего три-четыре года и, тем не менее, запечатлелись в моей памяти как яркие, самобытные музыканты: Борис Печерский, Равиль Мартынов, Валерий Раку, Самуил Лившиц, Элла Вольпе, Владимир Тонха, Эмиль Гершковский и Лариса Гершковская, Ренат Салаватов, Сергей Калагин, Шаукат Амиров

Моё пребывание в стенах Казанской консерватории в качестве студента, а затем и педагога, несмотря на её известную провинциальность (к сожалению, в те времена кроме великодержавной Москвы, всё оценивалось на порядок ниже), не наложило на меня отпечатка замкнутости.

С первых же месяцев моя жизнь в студенческую пору была наполнена необъяснимой энергией преодоления всяких ограничительных рамок. Как будто я жил с очень устойчивым ощущением, что горизонты, или вернее их границы, никак не связаны с неизменностью.

Консерваторский период в Казани был для меня необыкновенно стимулирующим. Воздействовало всё: и город с его словно «припрятанной» до определённой поры историей, талантливое содружество тогдашних казанских поэтов, журналистов, режиссёров, художников, актёров, композиторов, музыкантов.

И конечно, мои товарищи по учёбе в консерватории, одержимые жаждой новизны в искусстве: композиторы Лоренс Блинов, Раф Белялов, Лёня Любовский, Саша Руденко, Шамиль Шарифуллин, Саша Миргородский,

Гамма Скупинский, Тима Двойрин; талантливые инструменталисты Гера Крушельницкий, Костя Лопушанский, Лёня Сонц, Юра Треер, Фуат Абубакиров, Гриша Ройтфарб, Таня Канонирова, Галя Сафина, Саша Сухих, Фима Хесед, Раф Гилязев, Боря Фишерман, Радик Сулейманов, Альберт Гильфанов, Дима Антонов, Альберт Асадуллин; дирижёры Вадим Венедиктов, Слава Макаров, Володя Березин, Ирнис Рахимуллин, Давид Бухин, Софа Шурхина; певцы Римма Волкова, Саша Беркович, Маил Курбанов, Галина Ластовка, Рая Мифтахова, Эдик Трескин, Алла Фадеичева, Ренат Ибрагимов; музыковеды Лиля Хуснутдинова, Лера Пец, Инна Горемыкина, Дима Барибан, Лариса Казанская; баянисты Серёжа Мутерко, Яша Либензон, Гриша Верожинский, Валера Яковлев ... всех не перечесать, а хотелось бы.

Но определяющим, особенно в первые пять-семь лет, стало моё активное стремление наверстать упущенное и овладеть по-настоящему навыками фортепианного исполнительства. Возможно, это отодвинуло на время в тень мои литературные опыты и другие интересы.

Уже на первом курсе, в октябре 1963 года, мне довелось принять участие в двухдневном фортепианном марафоне, где исполнялись все сонаты Сергея Прокофьева. Монасзон доверил мне сыграть Первую сонату и это было для меня чудом! Переполненный Большой зал консерватории, некий не вполне понятный мне ещё ажиотаж, гастрольная (!) поездка в Йошкар-Олу, бесконечные репетиции, слушание (вернее, узнавание, усваивание всем нутром – открытие нового мира) по много раз других сонат в исполнении поэтичной Фаи Меламед, дерзновенной Эли Бурнашевой, вдохновенной Веры Таганцевой, вдумчивой Раи Малкиной, драматичной Гали

Бескровной, утончённой Земфиры Муштари, импульсивной Риты Коварской. И конечно, единственной в своём роде Людэ Диденко. Они все юные, красивые, невероятно разные и, талантливые.

Творческий ритм на первых порах в классе Монасзона было не так просто выдержать: никакой расхлябанности, жёсткие временные рамки в освоении новых произведений – не когда, так сказать, вызреет, произрастёт, а к определённому сроку, сразу наизусть и желательно в темпе. Не месяцы подготовки, а пару недель.

Я очутился в высокопрофессиональной среде. Не просто энтузиастов и мечтателей, а молодых музыкантов, постигающих углублённо ремесло.

К тому же у Монасзона я оказался единственным парнем-студентом. Правда, в десятилетке подрастал, делал уверенные шаги его ученик и будущий ректор консерватории, шестиклассник Рубин Абдуллин, но тогда он был ещё по-взрослому *«не в счёт»*.

Итак, девчонки вроде бы сразу приняли меня в свой круг. Даже доверительно поведали, что Монас (так называли его за глаза в классе) затеял нечто грандиозное – исполнить после прокофьевского цикла все 32 сонаты Бетховена!

А потом ... потом он наметил сыграть силами своего класса все 5 концертов Прокофьева. А потом ...

ВВЕДЕНИЕ В СТРАНУ МОНАСЗОНИЮ



Хотя у этой страны и нет чётко обозначенных границ. Её трудно обнаружить на географических картах. Она замешана на путешествиях из одного времени в другое. В ней царит культ превращений. Более того, она и существует лишь благодаря своим метаморфозам.

Впрочем, как и подобает суверенной державе, она уже давно зависит не столько от её основателя, Эммануила Монасзона, сколько от перемен эпохи.

Я давно заметил, что говоря о Монасзоне, всегда приходится как бы оправдываться. То ли потому, что он не вписывается в созданные им же координаты, в собственную биографию. То ли в принципе он автор того, что не имеет ни имени, ни возраста.

Между тем, это не что иное, как неуловимый воздух искусства.

Что думал Монасзон о себе? Что думают о нём другие? Сопоставимые ли это вопросы ...

Нет, я намереваюсь вести речь не о легендах и вымыслах его биографии. Примешивать эмоциональные истории и сентиментальные факты в данном случае

вряд ли самый продуктивный путь. Не лучше ли попробовать найти несколько общих для нашего героя тем, чтобы понять: чем и как он дышал в этом мире.

Или – что он создал.

Для чего мне это всё нужно? Вовсе не для доказательства того, что он лучше или хуже своих учителей, коллег, учеников. И, тем более, не для выставления ему соответствующих оценочных баллов. Да и права у меня на это никакого нет. Кстати, как и у других.

Важна *суть*, то есть отличие его от прочих. Может тогда и в себе лучше разберёмся. Итак, пианист Эммануил Моначзон и его время.

Почему, собственно, средняя Волга? Почему Казань? Что было бы, если бы Моначзон жил в Германии или Голландии? Как сложилась бы его жизнь и судьба, не «случись» Казанской консерватории?

С другой стороны, какой бы стала Казанская консерватория без Моначзона?

Впрочем, если бы, да кабы ... Существует то, что существует. Да и предположения такого рода едва ли применимы к создателю художественной системы. Однако, постараемся не увлекаться пока одной лишь констатацией системы как таковой, и низводить её до назидательных примеров.

В музыкальном исполнительстве есть нечто весьма сомнительное: оглядка на концертный зал, на публику. И следовательно, неосознанное стремление угодить, нравиться. Так называемая, болезнь самоограничения мысли. Потому-то большинство артистов и «вылепляются» в соответствии с сиюминут-

ными вкусами усредненной массы слушателей. По образу, так сказать, и подобию.

Редкие художники создают собственную аудиторию. Среди них Монасзон. Ему было всегда скучно на засахаренных концертных ландшафтах, хотя он умел и лавировать между двумя этими полюсами, делать публике мелкие уступки. Своей деятельностью он вздыбил, вулканизировал спавшее клавирное пространство Казани, а затем и всего средне-волжского региона. Концертная жизнь и фортепианное образование достигли благодаря его творческим усилиям такого качественно высокого уровня, ниже которого уже нельзя было впоследствии опускаться.



Его просветительская энергия пианиста и педагога всегда была сфокусирована на двух направлениях: мировое классическое наследие и профессиональная музыка зарождающихся национальных культур Татарстана и других народов региона. Он как бы утвердил на сцене и в учебных классах обе тенденции в правах гражданства. Процесс диффузии

оказался необратим. Причём, это никогда не выглядело эдаким примиряющим рукопожатием европейских и восточных традиций. Это была и есть осознанная, активная позиция культуртрегерства. Понимание неделимости культуры.

Было бы, вероятно, преувеличением утверждать, что до Монасзона в Казани и в средневожском регионе фортепианной жизни не существовало. К тому времени уже более полувека активно действовали фортепианное отделение Казанского музыкального училища, а также ряд музыкальных школ, в которых преподавали замечательные фортепианные педагоги: К. Корбут, О. Родзевич, М. Пятницкая, А. Раниец, А. Чернышова, Е. Болдырева, В. Литвинова, В. Фрейман, Е. Леонтьева, Е. Юровская, Т. Юшкова и другие.

Оживилась ли «фортепианная атмосфера» с основанием в 1945 году Казанской консерватории и приездом группы талантливых пианистов из Москвы и Ленинграда? Несомненно. Однако, не умаляя ничьих заслуг, скажем по справедливости, что «фортепианные события» тех лет были в основном весьма спорадичны и чаще всего «совпадали» с политическими юбилеями, декадами искусств и официальными «показами». Словом, функционировала типичная социалистическая метода музыкального бытования.

Всё же ценное, творческое произрастало как бы вопреки, исподволь, незаметно, в тени фортепианных учебных классов консерватории, где по крупицам происходило приобщение юных музыкантов

целого региона Советского Союза к сокровищницам классической музыки.

Назовём и субъективные причины. Скажем, пребывание в консерватории и в Казани даровитых пианистов Г. Лукомского, а впоследствии Н. Рецкер, Б. Евлампиева, было довольно кратковременным. Г. Коган, несмотря на творческую активность, также посещал Казань «наездами».

Для таких выдающихся музыкантов, как А. Леман и Р. Яхин, фортепианное исполнительство и педагогика являлись лишь частью их композиторской и музыкально-общественной деятельности.

В. Апресов, талантливый пианист и педагог, занимался по моим наблюдениям всем, что касалось фортепиано, хаотично и в промежутках между «проректорскими государственными делами». Приехавшие же в Казань несколько позднее выпускники Московской консерватории И. Дубинина и Н. Фомина, при всём своём профессионализме не обладали новаторскими идеями и никогда и не пытались что-либо по существу изменить.

Повторю, в мою задачу не входит противопоставление Монасзона всем остальным пианистам Казани, среди которых было немало настоящих профессионалов своего дела. Да и эти скромные размышления вовсе не претендуют на истину в последней инстанции. Более того, мне хотелось бы в очередной раз подчеркнуть их чисто субъективный характер. Впрочем, могло ли быть иначе? Почти тридцатилетнее «проживание в стенах» Казанской консерватории дают автору этих заметок право на личностную тональность.

Не буду клясться в признательности консерватории. Родителям в любви не объясняются. Это само собой, разумеется. Однако нет ничего более неблагодарного для «здоровья и выживания» творческого организма, как шепелявое подслащивание истины в «объективном» нивелировании всего и вся.

Творческие принципы большинства пианистов, работавших в те времена в Казани, мне хорошо знакомы.

Неоднократно слушал я лекции, концерты и открытые уроки Г. Когана, сценические выступления Н. Рецкер, Б. Евлампиева и их учеников. Под руководством В. Апрезова проходил я целый год класс фортепианного ансамбля. Впоследствии мне пришлось с ним также работать вместе на кафедре специального фортепиано.

Посчастливилось мне посещать в Казанской и в Московской консерваториях уроки А. Лемана, играть ему его сочинения, произведения других композиторов, просто часто беседовать с ним на различные темы. В связи с моими работами о Р. Яхине, мне также довелось общаться и с этим замечательным композитором и пианистом. Что касается И. Дубининой, и Н. Фоминой, то они долгие годы были моими старшими коллегами по кафедре специального фортепиано.

Удручали классные вечера. Уровень их в «домонасоновский» период за редким исключением был весьма мизерабельным как в художественном, так и в техническом отношении: кое-как слепленные произведения выносились на сцену, студенты «плутали» в тексте, практически не справляясь ни с одним мало-мальским трудным пассажем.

До сих пор помню, в каком отчаянии ушёл я после студенческого классного вечера Н.А.Фоминой. Это было уже в середине шестидесятых. Играли довольно одарённые студенты, но как! Всё было случайно: от выбора произведений до деталей исполнения. Какая уж там стилистика, звук, фразировка! Не до жиру, до конца бы доиграть ... Было стыдно за консерваторию.

Самое печальное, однако, заключалось в том, что фортепианная «провинциальность» Казани была не просто очевидна, а как бы априори, в сознании большинства педагогов и студентов узаконена: мол, куда уж там нам ...

Словом, Монасзон должен был появиться. Более того, иногда кажется, что если бы не он, то жизнь и время «сочинили бы» кого-нибудь другого, кто выполнил бы его миссию. Так всегда случается в истории искусства. Да и не только искусства.

Итак, появление Монасзона было востребовано временем. Он принадлежал к, так называемой, плеяде «шестидесятников», хотя объединение самобитных художников по группам и направлениям представляется мне весьма условным. В Казани это были литераторы Р. Кутуй, Н. Беляев, В. Мустафин, Д. Валеев, Р. Файзуллин, М. Зарецкий, театральные режиссёры П. Исанбет, С. Ярмолинец, М. Салимджанов, Н. Орлов, актёры В. Федотов, Е. Кузин, В. Улик, В. Ланской, Ю. Карева, В. Кешнер, О. Вавилов В. Остропольский, М. Кобчикова, Евг. и Л. Кара-Гяур; композиторы А. Монасыпов, Ф. Ахметов, Р. Еникеев, А. Луппов, М. Яруллин, Б. Трубин, Л. Любовский, Р. Белялов Л. Блинов; музыковеды А. Юсфин, О. Егорова, Ю. Исанбет, Г. Кантор, музыканты-исполнители Г.

Ходжаев, В. Афанасьев, Ф. Старателева, Э. Ахметова, Н. Сабитовская, М. Ахметов, Б. Каплун, философы Л. Волович, Б. Галеев и другие.

Кого-то я не назвал, Разумеется, список можно и должно дополнить. Этих непохожих друг на друга людей объединяло время и стремление изменить, демократизировать, приблизить или приобщить казанскую художественную жизнь к европейским критериям.

Гордись своей скромной принадлежностью к сонму учеников Монасзона, признаюсь, тем не менее: его энергия была всегда раздражающе неуютна. Она не позволяла спокойно рефлексировать. Это как поле высокого напряжения. Или горный разреженный воздух. Излишне говорить, что поначалу всё протестовало против этой избыточности, потока убеждённости и кажущихся преувеличений. Разумеется, все мы питаемся различиями и обновлением. Но процесс принятия нового, другого, всегда болезнен, если затрагивает установившиеся каноны общепринятого.

В его фамилии было нечто не только необыкновенно звонкое, но металлически крепкое. Не динь, а именно: **дон-зон!** А перед этим труднопроизносимое **СЗ**, делившее фамилию как бы на две части ...

Многим потому так и хотелось поразмяться рифмами: Кон, Стон. Гон. Озон. Сон. Язон ... Вероятно, когда-то так и возникла шутивная лемановская приписка «Зона Монасзона». Слышал я и злое: «самозвон».

Он был – другой. Вокруг него кипела раздражающая энергия неприятия. «Я бы сформулировал по другому» – любимая фраза Эммануила Александровича. Он и не дожидался никого, сам формулировал.

Он и жизнь свою пытался сформулировать, сформатировать по другому. Он и внешне был другой. Сам с собой контрастирующий. Небольшая, округло покатая фигура и огромная, немного «податая» (едва ли не бодатая) вперёд голова с вьющимися волосами. Пытливо-испытывающий взгляд жёлто-зелёных глаз и вкрадчиво-мягкая, осторожная походка. Дикционно плавная манера говорить и неожиданно цакающий, как воронье карканье, смех.

Его чужеродность была очевидна всем. Его сразу принимали за другого. Хотя сам он всегда старался, правда часто безуспешно, стать своим – причём сразу для всех.



Второй ряд: Рубин Абдуллин, Светлана Крушельницкая, Галина Бескровная, Фаина Меламед, Земфира Муштари, Людмила Диденко, Раиса Малкина, Семён Гурарий. Первый ряд: Людмила Лентьева, Наталья Савинова, Мунира Мазунова, Светлана Монасыпова, Любовь Гиршман, Людмила Донец, Резеда Сабитовская, Эммануил Монасон. За роялем: Эльфия Бурнашева

Он ставил перед собой и перед учениками высокие цели. И был одержим взаимоисключающими стремлениями – (только сам он, вероятно, этого долгое время не предполагал, что – взаимоисключающими) – к славе и к

новым идеям концептуального искусства. Что не могло не привести его к столкновениям с властными структурами музыкального сообщества в лице начальствующих чиновников и консервативных коллег. Какие ещё концептуальные идеи? В нашей стране одна идея – построение коммунизма.

Тем не менее, в своей педагогике Моначзон стал одним из первых концептуалистов в фортепианном искусстве. А может быть и самым первым.

Предвижу массу возражений. Ах, все мы знали, встречали, учились у замечательных музыкантов, работавших по определённым принципам. Однако, не принимаем ли мы зачастую стиль работы, привычки, систематичность за художественную *систему*? Система предполагает не просто наличие тех или иных компонентов, а их нерасторжимую взаимосвязанность и взаимообусловленность.

Предполагает *процессуальность*. В принципе, это искусство дышать. Жизнеспособность здорового организма, в котором сообщающиеся кровеносные сосуды.

Моначзон познал язык, выразительные средства музыки так, как если бы он сам их сочинил. Может быть поэтому, общаясь с ним, многие учились системно мыслить. Учились *интерпретировать*. То есть, попросту жить. Справедливости ради, следует сказать, что учились иногда и от обратного, вопреки.

Никто из нас не свободен от интерпретации. А она в свою очередь соразмерна опыту человека. В музыке функционирует всё как в жизни.

Он знал, что игра на рояле требует универсальной образованности и в конкретной работе никогда не жертвовал точнейшим анализом играемого произведения в угоду поверхностным требованиям и вкусам. Да, известно, что глубина и неожиданность его трактовок обескураживала многих. Это был дерзновенный непосильный, подчас без преувеличения прометеевский труд ежедневного убеждения. Вовлекая, подчиняя своим замыслам таких разных по воспитанию и таланту учеников, он буквально физически наслаждался рождающейся общностью замысла.

Как конкретно играл Моначзон, как преподавал он?

Как исполнитель, Эммануил Моначзон, конечно, прежде всего был обязан своим знаменитым учителям: Константину Николаевичу Игумнову, Якову Израилевичу Заку, Владимиру Владимировичу Нильсену, ярким представителям фортепианных школ Генриха Нейгауза, Надежды Голубовской и самого Игумнова. К какому же стилю тяготел Моначзон, пианист самобытный, вобравший черты не только перечисленных школ, но и многообразные впечатления от искусства Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича, а также от личного общения с легендарными пианистами и композиторами старшего поколения (Дмитрием Кабалевским, Эмилем Гилельсом, Святославом Рихтером, Львом Обориним, Яковом Флиером, Григорием Гинзбургом, Юрием Левитиным, Яковом Мильштейном, Игорем Бэлза) от общения со своими не менее выдающимися сверстниками: композиторами Александром Пирумовым, Родионом Щедриным, Арно Бабаджаняном, Альфредом Шнитке, Рустемом Яхиным; пианистами Станиславом Нейгаузом, Львом Власенко, Беллой Давидо-

вич, Наумом Штаркманом, Дмитрием Башкировым, Верой Горностаевой, Григорием Хаймовским, Алексеем Скавронским, Дмитрием Паперно, струнниками Мстиславом Ростроповичем, Ростиславом Дубинским, Валентином Берлинским, Марком Лубоцким, Виктором Пикайзенем, Эдуардом Грачём, Ириной Бочковой, Владимиром Тонхой, кларнетистом Иваном Мозговенко. Называю только некоторых, чьи имена он часто упоминал или с кем музицировал.

Его исполнительскую деятельность, на мой взгляд, следует различать на сольную и ансамблевую. Мне довелось слышать его со многими сольными программами. Это был большой мастер, обладавший огромным разнообразным репертуаром. Но гораздо в большей степени впечатлял он меня как ансамблист. Разумеется, это только моё частное мнение. В соло мне немного мешала некоторая избыточность, чрезмерная что ли «сделанность всего». Меня не покидало ощущение, что на сцене он иногда не мог отрешиться от роли педагога, и не столько музицировал, сколько как бы демонстрировал публике некие превосходные образцы интерпретации. Оттого и звучание инструмента становилось ему не свойственным, как бы «немонасзоновским». Уж это мы, его ученики, могли отличить сразу.

В камерной же музыке он был великолепен: с Квартетом им. Бородина, с виолончелистами Валентином Берлинским и Владимиром Тонхой, скрипачами Ириной Бочковой, Борисом Каплуном, Маратом Ахметовым, пианисткой Флорой Хасановой с кларнетистом Иваном Мозговенко – безупречное чувство стиля, умение не просто слушать, беседовать, до-

полнять партнёра, но и с предельной интенсивностью «проживать» все звучащие линии.

И ещё одна область исполнительства Монасзона, которую трудно переоценить даже по прошествии времени, и которая, возможно, осталась для части его публики несколько в тени. Наивысшими достижениями до сих пор для меня остаются его бесчисленные выступления в дуэтах на двух роялях со своими студентами в качестве, так сказать, исполнителя оркестрового сопровождения. Хотя кто кого сопровождал, это был большой вопрос. Практически, мне довелось с его участием прослушать без преувеличения все (!) основные фортепианные концерты из классического репертуара пианистов. Ничего лучшего в этом жанре мне не приходилось слышать в жизни. Весомость каждой паузы, дирижёрская собранность, смысловая и фразировочная слиянность с солистом, выпуклость и тембровая узнаваемость оркестровых голосов, необыкновенная динамическая палитра – слушать его аккомпанементы было истинным наслаждением. Не говоря уже о совместном с ним музицировании (мне посчастливилось многократно исполнять вместе с Эммануилом Александровичем как минимум шесть концертов различных композиторов) – эти выступления стали этапными событиями моей фортепианной жизни.

Предполагаемые темы, теснясь, ещё не обрели консеквентной последовательности и стройности: художник, гражданин, педагог, философ, психолог, режиссер, историк, актёр, стилист, ваятель, архитектор, монументалист, миниатюрист, стратег, тактик, чернорабочий, вождь, проповедник, ансамблист, коллега, слушатель, ученик ...

Эти вопросы требуют, несомненно, отдельного исследования. И всё же позволю утверждать: прежде всего – Педагог. Именно в этой своей деятельности перечисленные выше стороны его творческого облика и нашли убедительное воплощение. Жанр моих заметок не предполагает подробного освещения взаимодействия всего этого сложнейшего симбиоза тем. Попробуем лишь обозначить основные его параметры.

В основе всего многообразия его педагогики лежала, на мой взгляд, *философия диалога*.

Эка невидаль – вести диалог. Однако, это не так просто как кажется. При нашей разобщённости вести разговор с *другим* даже в обыденной жизни может далеко не каждый.

Почти что в самом начале нашего профессионального общения, Монасзон посоветовал мне попробовать разговаривать с разными людьми по разному. «Притворяться?» – с ершистой прямолинейностью отреагировал я. «Не притворяться, а настраиваться на определённую волну, на определённый характер», – уточнил Монасзон и продолжил, – «ведь даже к кошкам и собакам мы обращаемся по разному. А людей одинаковых не бывает. Это уважение. Также, как мы ищем нужный тон на рояле в общении с композитором, а потом и с публикой».

Разговор с *другим* – разговор с *чужим*. Произведение любого композитора – это поначалу всегда разговор с другим. Понять черты его характера, способности изъясняться, мечтать, возражать, гневаться и так далее – всегда трудоёмкий путь преодоления прежде всего собственных несовершенств, недостаточной чувствительности и внимания к деталям,

паузам, ферматам, задержаниям, ускорениям. По существу, каждый раз это школа воспитания чувств и слуха. Учиться слушать и слышать. Испытание на предмет возможной общности.

Изучение под руководством Монасзона музыкального мышления того или иного композитора, выстраивания с его помощью линий и их сочетаний, приоткрывало перед учениками неповторимость художественной образности и панораму взглядов композитора на мир в целом. Вот тогда на уроках и возникал зримо некий универсум диалога, как принцип взаимосвязанного разворачивания всех компонентов музыки во времени.

Ему не нужно было даже дидактически подчёркивать известную мысль, что Диалог должен преобразовать нас, изменять в направлении к взаимосближению, к пониманию, к дружбе. Да, дружба с исполнявшейся музыкой возникала, когда сам ученик начинал лично ощущать эту общность и пытался изменить себя во время исполнения по образу и подобию *другого* – композитора.

Теперь я вправе сказать о моментах сомнений, не покидающих меня с юности: можно ли вести разговор в присутствии многих, как это любил делать Монасзон? Ему нужна была публика, он порой как бы забывал об ученике, сидевшем за роялем. Это была замечательная лекция, монолог, полезный для всех присутствующих, но не диалог. Кстати, ещё Платон считал, что разговор со многими невозможен. Это уже театр, эстрада, просто другой жанр. Поэтому, думается, так называемый разговор со всеми слушателями одновременно скорее всего не диалог, а

присутствие слушателей при диалоге исполнителя с композитором и его музыкой.

Многие выдающиеся педагоги, начиная с Франца Листа, любили преподавать при скоплении слушателей, без которых они словно бы сникали, теряли интерес к преподаванию. Моначзон тоже обожал восхищённые взгляды присутствовавших, он расцветал, фонтанировал идеями, после какой-нибудь малозначительной фразы победно оглядывал публику, теряя естественность. Это было уже шоу, а не диалог с игравшим – тот нужен был ему лишь как повод для демонстрации умений, мастерства педагога. Конечно, следовало различать публику, так сказать, в учебном классе (4-5 человек) или в большом зале при открытых уроках, которые Моначзон проводил с большой охотой во многих городах, где естественность контакта иногда почти полностью исчезала. Впрочем, может быть это моё личное неприятие открытых уроков в принципе. Когда речь идёт уже не о ремесле, а о «концерте, так сказать, педагога для себя с публикой».

Хотя Моначзон знал и любил ремесло, о чём мог бы рассказать любой его ученик. До сих пор помню его уроки, когда он не спеша, потактно анализировал, замечательно показывал, терпеливо предлагал варианты. Как мастеровой, не занятый эффектами, произведёнными на публику, он заставлял ученика многократно возвращаться и возвращаться к эпизоду или к интонации, чтобы не только самому ученику удалось точнее услышать, но и произнести услышанное убедительно для *другого*, в первую очередь для педагога, для него. Терпеливо проходил весь интонационный путь вместе с учеником – вот

тогда его мягкие мясистые руки (хочется сказать – лапы) кудесничали на клавиатуре, извлекая необходимое звучание: это обусловлено гармонией, а тут совсем не зря стоит акцент – он исподволь оттеняет басовый голос; а теперь следует довериться вот этому тяготению и расслабиться, чтобы всё «разрешение» произнести без нажима, так как говорят смиренно: «прости» ...

Невозможно передать весь поток непрерывного узнавания, присвоения композиторской логики и звуковой правоты, происходивший во время его преподавания на уроках. Но необходимо со всей определённой подчеркнуть: в основе выразительного *произнесения текста по Монасзону* лежало – **интонирование**.

Это отдельная, наиважнейшая глава в педагогике Монасзона, требующая фундаментального исследования. Попробую лишь вкратце обозначить суть интонирования *по Монасзону*. Музыка всегда начинается с соединения двух звуков. Умение соединять интенсивно звуки, наполнять интервалы, непрерывно преодолевая внутренне расстояния – это способ мышления, в конце концов, одна из действенных, наряду с другими (дирижёрское начало, динамика, педаль, колорит и др.), «форм занятости», вовлечённости исполнителя. Непрерывный интонационный процесс, осмысляющий *разворачивание* музыкальной материи во времени и требующий от исполнителя непрерывной отдачи и интенсивности в произнесении текста, его озвучивания, обрисовки и проживания всего многообразия контуров и линий.

Нет ничего более интенсивного, что так мобилизует внимание исполнителя «не отвлекаться» с

первого мгновения до последнего, и аккумулирует применение всех способностей, всех качеств личности исполнителя, когда из бездонности тишины неуклонно, неумолимо оживают по мере прикосновения к клавишам интонационное наполнение и энергия, обогащая звуковые идеи и пространство.

Ученик Монасзона обязан был овладеть этим искусством интонирования как процессом, или, как минимум, приобщиться в обязательном порядке к нему и понять, что только тогда его речь может стать естественной, гибкой, готовой откликаться на фразировку, и образы «техническими навыками». Техническое мастерство, объяснял Монасзон, при всех требованиях конкретных умений невозможно без интонирования, прослушивания деталей, будь то скачки, октавы, украшения, аккордовые или мелкие пассажи. Мы учились концептуально работать с текстом и его необходимыми деталями и компонентами. Понимать, что Ритм – это не просто пульсация и равномерность, а составное взаимодействие элементов, взаимозависимость малых величин от больших, и наоборот. Когда, при сохранении всех этих необходимых ингредиентов, рождается необходимый темп произведения.

По мере понимания технологических частных и закономерностей интонационного процесса у нас, его учеников, постепенно и возникал энтузиазм принятия его методики и желание посильного участия в грандиозных программах Монасзона.

Мы на практике убеждались, что цикличность охвата темы – продуктивный, а может быть и наилучший способ самообразования и, конечно, активный,

миссионерский путь приобщения к высокому искусству широкой публики. Словно ныряешь, погружаешься в толщу океана. Узнаёшь не лишь поверхностный и случайный срез, ограниченный единственным произведением, а всю эпоху, его создавшую. И начинаешь понимать Автора – его особенности, характер и отношения со звуковой материей, начинаешь замечать путь преодолений и обретений в отдельно взятом жанре, постигаешь индивидуальные принципы техники, мелодики, драматургии.

Можно было изумляться неистощимому энтузиазму и энергетике нашего педагога. Он понимал: ему одному, даже выдающемуся таланту, невозможно охватить всё. Ну, один, два от силы проекта. И растянуть их на долгие годы. А ему хотелось это всё – всё наиважнейшее: взглянуть на композитора, на жанр, на эпоху под другим углом зрения, не по касательной, а раскапывая секреты жанра, его пружины. И, «разрываясь» между эпохами, проследить их эволюционную последовательность.

Ученик и замысел. Уже позднее, из собственного опыта, я узнал, как это увлекательно выбрать тему, «угадать» ученика для конкретного произведения, и потом постепенно начинать воздвигать гигантскую постройку, режиссировать цикл. Наблюдать как ученики заражаются замыслом, наполняют его личным отношением, темпераментом, пониманием.

Считал ли Моначзон, что ученик должен стать его сподвижником, чтобы воплощать идеи педагога? Думаю, да. Между тем, такая постановка вопроса кажется мне весьма спорной до сих пор. Что делать, если ученик в силу своей индивидуальности или не-

достаточной подготовленности не вписывается в замысел и предлагаемые сроки? А других «под рукой нет?»

Здесь возможны два подхода: отказаться от замысла или ... понадеяться, что ученик подтянется вместе со всеми, главное заразить общей идеей, художнической миссией. И вот ученик уже винтик в творческом марафоне ... или наоборот.

Иногда мне казалось, что Монасзон строил некие гигантские электростанции, перекрывал, образно говоря, реки, затоплял при необходимости окрестности, завозил технику, возводил дороги, дома ...

Важны ли были для него в этом контексте неизбежные творческие срывы отдельных учеников, их недопонимание? Что кто-то чувствовал внутри этих грандиозных проектов одиночество и свою непричастность? ...

Думаю: и да, и нет. Главное «станцию» сдали вовремя, в срок. И вот оно – электричество, свет в окне! Сверкающая, ослепительная музыка! Возникавшие порой упреки в предпочтении чёрно-белого? В плакатности? Но всё в соответствии с замыслом: иногда жертвуя самоцельными деталями и красками, тонкостью фразировки и скрупулёзным рассматриванием подробностей, можно добиться предельной ясности драматургии произведения, прочерченности важнейших линий. Никаких компромисов, важнейшее – это замысел и его воплощение. Но замысел именно его, Монасзона – тогда никаких противоречий не возникает.

Талант ученика Монасзон узнавал под толщей несовершенств и корявостей, чуял невероятно. Но ... одновременно мог «предугадать чуждую» ему направленность таланта, не подходившую «ко двору его величест-

ва». Таких не брал в свой класс к изумлению ближайших коллег и учеников. «Удостоились» отказа даже такие, впоследствии выдающиеся музыканты, как Юрий Егоров и Михаил Плетнёв.

Он знал не понаслышке о природной лёгкости таланта, но ценил, как мне кажется, больше, так называемую завоёванную естественность высказывания – смысловую. Поэтому природную лёгкость, не «озабоченную» высшей целью и всем комплексом содержательности, понимания, необходимости соответствовать осознанно характеру и всему контексту драматургии, – ценил не очень и мог ею ... «пренебречь». Это была убеждённая уверенность архитектора, что талантливые версии имеют право на сценическую жизнь в рамках здания, задуманного и построенного **только им**.

А то, что дар (не важно редкий или средний, но – **свой**) ученик может потерять? Значит его и не было: сильное дарование не может исчезнуть. Но ждать, терпеливо лелеять ростки «чужеродного таланта», чтобы когда-нибудь стало возможным чудо, это было не для него – нет времени. А вдруг чудо не состоится никогда? Время вперёд! Впрочем, серым легче живётся в конструкциях, где всё подчинено необходимой логике и тяготениям. Играй лишь убеждённо, присваивай!

Если мы спросим: был ли класс Моначсона командой средних вышколенных исполнителей, или истинно творческим, талантливым содружеством? Несомненно, второе. Могло ли быть иначе: «История фортепианного концерта», «Пять концертов Рахманинова», «Пять концертов Бетховена», «Пять концертов Прокофьева», «32 сонаты Бетховена», «9 сонат Прокофьева», Монографические циклы композиторов Баха, Шопена, Листа, Шумана, Брамса,

огромное количество премьер современных композиторов. Победы его учеников на бесчисленных конкурсах, уровень которых был в отличии от большинства современных, необычайно высок. Невозможно перечислить все первопроходческие работы Монасзона. Пишу о тех концертах, в которых или сам принимал участие или слушал. Впрочем, даже неполное перечисление впечатляет меня до сих пор.

В стране Монасзонии импровизация вроде бы поощрялась. Фреска мертва без детализации: интересно бы послушать, что говорят сограждане этой демократической державы, чем восхищаются, о чём вопрошают, спорят, что не понимают, чем недовольны.

Меня всегда поражало несоответствие, даже антагонизм его почитателей, последователей и учеников. Но вот что существенно – большинству из них хотелось Монасзона повторять, и не для того чтобы слепо копировать, а постигнуть навыки новой архитектоники музыкального мышления.

Музыка в стране Монасзонии источала запахи, цвела, боролась, лязгала, огрызалась. Она была истинной, правдивой, неуёмной, продуваемой свежими ветрами. Монасзон умел пробуждать обжигающие чувства и характеры. Придавать им убежденность. Умел заражать любовью и неприязнью. Он был избыточен и в смехе, и в речи, и в игре на рояле. Был как жизнь амбивалентен. Притягивал и отталкивал.

Чтобы существовать в его человеческом и художественном пространстве, необходимо было находиться с ним в постоянном диалоге, внутреннем споре. Но интерпретации, сделанные с его помощью,

в его творческом присутствии, на поверку оказывались крепкими и удивительно жизнестойкими.

В зале он сидел скрестив руки. За кулисами с нотами в руках, «исполняя корпусом» вместе с учеником каждый эпизод.

На кафедре с коллегами бывал ироничен, посмеивался, «задавливал» своим очевидным превосходством. Если спорил, то азартно и со страстью. Любил хвастануть фактами, «самозвонить». Болезненно воспринимал критику в адрес своих учеников. Уместно в его оправдание заметить, что обстановка на кафедре специального фортепиано, в течение моей более чем двадцатилетней работы, не отличалась доброжелательностью: намеренная предвзятость в обсуждениях экзаменов и зачётов, групповщина, напряжённость и откровенная неприязнь в отношениях педагогов передавалась, к сожалению, из поколения в поколение, сказывалась на творческой судьбе учеников – всё это привело в конце восьмидесятых годов даже к разделению кафедры на две.

Впрочем, эти проблемы были характерны и для многих других консерваторий бывшего Советского Союза. Существует, правда, мнение, что именно благодаря этой нездоровой педагогической конкуренции, этим «боевым действиям» на фортепианной ниве, выковывался высочайший уровень профессионализма. Не берусь судить, но сильно сомневаюсь.



Первые казанские ученики.

Стоят: Эра Сайфуллина, Светлана Биглова, Эммануил Моначзон,
Светлана Крымская, Ирина Гарт.

Сидят: Марина Арбузова, Людмила Ахмедова

Побеждали ведь в своей массе так называемые «борцы», утверждавшие на сцене некий фальшивый образ музыканта не музицирующего, а бóрящегося, физиологически-агрессивного, доказывающего, устремленного в каждой кульминации к каким-то эфемерным самоутверждающим победам над несуществующими «врагами». Надо сказать, что эта тенденция сохранилась, и, я бы сказал, в последнее время даже расцвела с особенной силой: нахраписто задавить скоростью, прогреметь и обескуражить публику захлёбывающимися пассажами, эмоциями, вульгарным кривляньем, гримасами на лице.

Легендарный образ русского пианиста, отважного виртуоза, с певучим звуком, искреннего, лиричного, благородно сдержанного в своих проявлениях за инструментом художника, музицирующего и озабоченного содержанием, а не эпатажем –

потускнел. Истинные Мастера, такие как Григорий Соколов, Михаил Плетнёв словно бы отошли в тень. На смену пришли разнузданно хрипящие за роялем, гогочущие шоумены. Неужели это и в самом деле новые кумиры для подражания у подрастающего поколения российских пианистов и их педагогов? После Рахманинова, Метнера, Горовица, Нейгауза, Игумнова, Фейнберга, Гилельса, Рихтера, Софроницкого, Флиера ... Было бы печально

Педагогике Моначсона пришлось воочию столкнуться с этими тенденциями на Конкурсе им. Чайковского. Но это отдельная, довольно известная история, связанная с его одним из талантливейших учеником, Фредериком Кемфом, триумфально выступившим на конкурсе, завоевавшим горячие симпатии придирчивой московской публики и «уступившем» формально вместе со своим педагогом место победителя представителю нахраписто-агрессивного пианизма.

Верных и благодарных адептов Моначсона, к числу которых я отношу с некоторыми оговорками и себя, не могли не удивлять и не радовать своим искусством в первую очередь его ученики, обладавшие яркой индивидуальностью: Людмила Ахмедова, Фаина Меламед, Вера Таганцева, Эльфия Бурнашева, Людмила Диденко, Флора Хасанова, Людмила Донец, Рубин Абдуллин, Людмила Стахурская, Ирина Лазарева, Людмила Потапова, Игорь Гирфанов. Не только на исполнительском поприще, но и на педагогическом: думаю, за редким исключением, кто-то из его многочисленных учеников не состоялся как педагог. Не обладая информацией о большинстве, позволю выделить хорошо знакомых мне энтузиастов педагогической деятельности: Эру Сай-

фуллину, Марину Арбузову, Светлану Крымскую, Маргариту Коварскую, Галину Бескровную, Светлану Крушельницкую, Резеду Сабитовскую, Раису Малкину, Людмилу Леонтьеву, Разию Еникееву. Они и многие другие воспитали и продолжают успешно воспитывать в разных странах и городах всё новые и новые поколения пианистов.

Преувеличивал ли он свою лепту в ученической работе, радость в преодолении учеником различных трудностей, прогресс, достигнутый им при становлении и развитии? Радовался ли он, так сказать, готовности ученика к транслированию его идей? Вопросы, которые мог бы задать себе любой педагог.



Мне он был ближе нескеничный, тихий, печально размышляющий, не боящийся показывать свои слабости: нежный сын в разговоре со своей мамой, терпеливый пациент в больничной палате, гостеприимный хозяин, накрывающий на стол ...

К его 55-летию нам с женой пришла идея организовать силами его учеников (в пику травле со стороны «официальной» консерватории), творческий вечер «Фантазии серебряная нить ...».

Во время концерта униженный, лишённый работы фортепианный корифей сидел в зале Казанского Дома Актёра и смахивал иногда с глаз незаметным движением печально-радостные слёзы. И после концерта, обращаясь к ученикам, сказал немного дрогнувшим голосом: «Спасибо, ребята, я понял – всё было не зря. Нашу нить не оборвать ... »



Стоят: Наталья Савинова, Любовь Гиршман, Светлана Монасыпова, Надежда Серёгина, Мунира Мазунова, Рубин Абдуллин, Ирина Лазарева,
Сидят: Людмила Стахурская, Людмила Диденко, Людмила Леонтьева,
Эммануил Монасон, Флора Хасанова, Разия Еникеева

В буйно разросшемся лесу его последователей встречаются, как полагается, и отступники, и бунтовщики, и рутинёры. Поздравим же от души всех жителей этой страны искусства со счастливым гражданством.

СТРАСТИ ПО НАЗИБУ ЖИГАНОВУ



Назиб Жиганов не только *выдумал*, но и *выстроил* всю музыкальную Казань. Появившийся в конце двадцатых годов в тогдашнем довольно пустынном казанском музыкальном пространстве, он спустя полвека оставил после себя если и не цветущий музыкальный сад, то уж, наверняка, музыкальные оранжереи с европейской разносортницей.

И, заметьте, наперекор казанским традиционно-провинциальным болотистым бульканиям, оползням и суховеям.

Вспомним общеизвестные факты: Татарская филармония, Татарский Театр оперы и балета, Союз композиторов Татарии, Казанская консерватория, Средняя специальная музыкальная школа для особо одарённых детей при консерватории, Альметьевское, Нижнекамское, Челнинское музыкальные училища, Государственный симфонический оркестр Татарии, новый Актовый зал консерватории, установка органов в концертных залах консерватории – всё это детища Назиба Жиганова.

Никто из известных нам его современников не может в этом с ним сравниться.

Но не затмили ли подвижнические общественные деяния Жиганова его же композиторское наследие? Бесспорно, он крупнейший композитор в истории татарской музыки. Основатель и прочее, прочее. Но наблюдается ли подлинный интерес к его творчеству у профессионалов, любителей музыки? Исследуется ли оно на должном научном уровне? Не ограничивается лишь всё констатацией и бречающим легкомысленным перечислением названий написанных им опер и симфонических произведений? Обозначены ли основные принципы и особенности развития Жиганова-драматурга, мелодиста, лирика? Изучен ли фундаментально его гармонический язык, истоки и место его сочинений в контексте мировой музыки 20 века, в контексте тенденций развития татарской культуры? В чем заключается его отличие, скажем, от Тихона Хренникова или Оливье Мессиана, Арама Хачатуряна или Самуэля Барбера, Джона Кейджа или Григория Хирбю, или от других современников. Все эти вопросы ещё ждут серьезных, взвешенных исследований.

Символично название его первой оперы – «Качкын» (Беглец). Меня до сих пор не покидает ощущение, что он всю свою жизнь прожил *беглецом*. В юности бежал из городка Уральска, где довелось родиться. Бежал от голодного детства, болезней и унижений. От преследовавшей его долгие годы душевной травмы – невозполнимой утраты родителей. От издевательств и насильничаний отчима (даже по тем смутным временам Гражданской войны, закончившиеся для последнего тюрьмой). От непосильной работы пастухом, от скитаний по углам у чужих

людей, а затем и по детдомам, от ... вынужденного воровства.

Истоки многих великих идей и деяний, как учит история, были подчас случайны и зарождались из ничтожных импульсов. Итак, подросток Назиб из захолустного Уральска попадает в тогдашний третий по величине город России Казань. В столицу советской Татарии. Его принимают в Музыкальный техникум. Впечатлений огромное количество. Но как-то всё не сходится у него. С одной стороны восторженное осознание новых, казалось бы безграничных возможностей и перспектив, желания к ним не просто приобщиться, а способствовать их осуществлению. С другой – постепенное понимание заскорузлой сущности музыкального бытования тогдашней Казани.

Да, музыкальной Казани молодой Жиганов был по сути со своими идеями не нужен. Там царил Салих Сайдашев. Татарской музыке было «уютно» в, казалось, замкнутой нише особого фольклорно-домашнего музицирования. Замечательно, что эти тенденции живут, впрочем, до сегодняшнего дня и характеризуют многоплановость (что присуще становлению и развитию практически всех национальных культур) татарского музыкального искусства.

Но Жиганов с его невероятной, вначале интуитивной, а затем всё более осознанной энергией, направленной на обогащение татарской музыки традициями русской и европейской музыкальной классики, раздражал многих. Причём, не столько постулатами этого пути, заключавшегося для него в неперменном сосуществовании татарской музыки в общекультурном контексте, сколько авторитарностью

методов утверждения этого единственного, на его взгляд, пути развития.

Не от того ли порой создаётся впечатление, что он так и остался внутренним изгнанником, одиноким чужаком в татарской среде.

Словом, как мне кажется, татары в большинстве своём его не приняли. По настоящему, душевно. Как Сайдашева, Хабибуллина, Файзи. И чем больше творческой и общественной инициативы проявлял он, чем более возвышался он, становясь во главе вначале Татарского оперного театра, затем Союза композиторов Татарии, Казанской консерватории, чем активнее представлял он почти что в единственном числе Татарстан в Москве в качестве депутата Верховного Совета, члена Комитета по Ленинским и Государственным премиям, в Союзе композиторов СССР, тем сильнее происходило отторжение его от коллег, превращавшихся постепенно в зависимых от всесильного Жиганова подчинённых. И, самое главное, от массы любителей музыки. Непримиримые адепты Сайдашева, преувеличивая противоречия и, по сути, ратуя тоже за некий единственный (та же порочная категоричность, свойственная всем авторитарным режимам: думаешь по-другому – враг), так называемый, *естественный* путь развития татарской музыки, доходили до абсурдных обвинений Назиба Жиганова в предательстве национальной культуры.

В раже взаимных упрёков, наиболее рьяные из них не брезговали даже укорять композитора в якобы тенденциозном предпочтении в личной жизни татаркам русских женщин (обе его жены были русские) ...

В профиль он напоминал хищного грифа. Взгляд был слушающий, нацеленный, пристальный. Толстые его губы реагировали на нюансы настроения, словно резиновая маска: приветливо раскрывались, обиженно опускались вниз, искривлялись в сардонической усмешке ...

Его невозможно было не заметить, он выделялся в любом обществе, небольшого роста, поджарый, с артистическими седыми волосами и непринуждённой аурой общения. Он умел быть обаятельным, весёлым, шутливым, расположить собеседника к себе.

В нём чувствовалась магия личности. Появляясь на трибуне, он приковывал внимание публики – проблемы не затушёвывал, а страстно заострял.

Его вторая жена Нина Ильинична «сфантазировала» себе и своему знаменитому супругу стиль полураспахнутых одежд, летящих плащей, шарфов, некоей элегантно-аристократической небрежности.

С его появлением консерваторские коридоры менялись, вахтёры подтягивались, педагоги ловили царственные взгляды, студенты удивлённо прерывали легкомысленную трепотню.

Он чувствовал это и при желании и хорошем настроении мог неожиданно приветливо и демократично обратиться к кому-нибудь, спонтанно найти тему, непосредственно и легко начать разговор даже с незнакомыми, случайными людьми: со студентами, детьми, техническим персоналом.

Но умел моментально и дистанцироваться. Однажды один музыкант, запутавшись в личных отношениях с подругой, не нашёл ничего лучшего как явиться к

ректору на приём за поддержкой и посвятить его в свою довольно скандальную историю. Едва он произнёс: «Назиб Гаязович, давайте поговорим с вами как мужчина с мужчиной ... », как услышал из уст ректора «Вон из моего кабинета!»

Крепким здоровьем он не отличался, но не любил говорить о болезнях или показывать свои слабости. В последние годы он с трудом подымался по лестнице и если чувствовал, что кто-то идёт за ним, моментально оборачивался и оживлённо заводил разговор, брал собеседника под руку и таким образом как бы прикрывался им от посторонних взглядов. Однажды мы оказались с ним в соседних палатах в больнице. Навестив его, мы два часа проговорили про музыку, консерваторию – и ни слова о болячках.

Его воспринимали по-разному, но никогда – равнодушно. Он и был разный, как время и каждодневные реалии. Потому его не всегда получалось понять или, так сказать, «охватить ситуационно». Он существовал по советской традиции местным царьком – *над всеми*. Без близких друзей. Его менявшиеся сподвижники по реализации бесконечных резолюций и решений ЦК компартии были не в счёт. Пожалуй, один Генрих Ильич Литинский, его московский профессор и учитель, оставался ему верным до конца жизни. Но назвать их отношения бескорыстной дружбой вряд ли возможно. Скорее взаимовыгодной преданностью.

Знаменитому композитору некому было даже «поплакаться» в жилетку. Единственной его доверительной собеседницей оставалась музыка. Сочинял он истово, сбегал от ежедневной рутины функ-

ционер-управленца и уединялся для творческой работы дома или на даче.

Тем не менее, ежедневное «номенклатурное существование», постоянная его *готовность к перевёртышу*, оправданию всего и вся в религиозно-коммунистическом служении на потребу дня, не могло, к сожалению, не сказаться на его композиторском почерке и нивелировать в какой-то степени стиль его музыки. Нужно было соответствовать эпохе и партийным директивам. Не просто с трибуны съездов клеймить за «ненародность и формализм» выдающихся своих коллег композиторов, но и в собственных сочинениях «избегать вредоносных тенденций» и активно противопоставлять им принципы «партийности и народности».

Интересно, что человек, казалось бы, внешнего поступка, Жиганов, как ни странно, часто внутренне робел, попадал под всевозможные влияния, кидался из крайности в крайность. В силу своего высокого положения, он сам определял рамки и нормы общения с другими – по понятиям. В вавилонских хитросплетениях, не скованных предписаниями Корана или конституции, было принято «предпочитать и даже любить интриги», а уж ради «дела» позволялось практически всё – ведь решения мог принимать всё равно только власть имущий.

Для большинства студентов, в том числе и для меня, личность Жиганова представлялась часто не как персона частного порядка, а как некий одушевлённый и действенный аргумент в споре жизненных позиций, в дискуссиях о путях развития искусства, воспитании и стиле взаимоотношений с властью.

Его реплики и взгляды преувеличивали. Поступки и решения принимали как непреложные рекомендации. В несущественном искали и находили значительный и тайный конспирологический смысл.

На моей памяти его за глаза звали Бабаем. Всё публичное время он находился в окружении временных сподвижников, «единомышленников на час», сопровождавших его по византийским лабиринтам. Иногда свита эта разрасталась, но частенько скукоживалась до очередного «Поскрёбышева».

Вот несколько сцен, оставшихся в памяти:

Осень 1965 года. Концерт студенческого джазового оркестра консерватории, созданного по инициативе Вадима Венедиктова и Володи Березина, наших тогдашних известных джазистов. Когда Володя играл на саксофоне, за рояль сажали меня. Играли мы с энтузиазмом, но без публики, только для ректората на предмет, так сказать, творческой состоятельности. Жиганов был как всегда в таких случаях оживлен, даже весел. После концерта витиевато говорил, вроде бы хвалил за инициативу, шутил, обещал, что всё обсудят на ректорате и скорее всего к лету выбьют деньги на поездку оркестра по республике. Потом, естественно, на тормозах всё спустили.

Кабинет ректора со знаменитым белым роялем. Жиганов поправляет слуховой аппарат в ухе и говорит немного раздражённо: «Вот вы пишете о Файзи. А знаете, что он во время войны на базаре семечками торговал? Композитор? Можете меня представить, чтобы я торговал на рынке? Всё характеризует человека ...»

После моего сольного концерта и поздравлений в артистической Актowego зала: «А почему вы выступите в обычном костюме? Надо сшить фрак. У нас не провинция. У нас консерватория, понимаете? Казань –

европейский культурный центр, а не какая-нибудь деревня».

Впрочем, замечен был я «милостиво» Жигановым только перед дипломом, когда неожиданно (для Жиганова) выяснилось, что автор этих заметок и его жена (Людмила Диденко) претендуют по всем творческим и учебным показателям на получение рекомендаций кафедры специального фортепиано для продолжение учёбы в аспирантуре.

Вероятно, беспокойства ректору добавило и неожиданное посещение Натаном Григорьевичем Рахлиным нашего совместного концерта в заполненном до отказа публикой Большом зале консерватории, где с очевидным, как нам показалось, успехом прозвучали оба фортепианных концерта Брамса. Словом, завертелась нелепая камарилья: вначале Назиб Гаязович Жиганов посетил мой госэкзамен по концертмейстерскому мастерству. В принципе, этот визит можно было бы посчитать и за честь, если бы он прослушал весь экзамен, состоявший из трёх разделов. Но он не появился на художественной части экзамена в концертном зале, где мы, выпускники, аккомпанировали певцам и инструменталистам. А пришёл только ко мне на «читку с листа». И это при чрезвычайной его занятости. Словом, легендарный композитор, ректор и общественный деятель, самолично поставил мне на пульт рояля рукописную партитуру одного из бурятских композиторов-студентов, укоризненно качал головой во время моего исполнения и настоял затем на комиссии, чтобы мне поставили «четвёртку». Это было уже «вещественным основанием» сомневаться в моей профессиональной состоятельности при приёме в аспирантуру.

Однако, эта «оценка» впоследствии не сработала. По счастливому стечению обстоятельств, на нашем приёмном экзамене по специальности в аспирантуру присутствовала комиссия Министерства культуры России в составе профессоров Ленинградской консерватории, приехавшая в Казань с какой-то проверкой. Высоко оценив наши выступления и присутствуя на обсуждении, они ощутили явное нежелание ректора и соответственно комиссии принимать меня и Людмилу Диденко в аспирантуру. Выразив недоумение, тогдашний проректор Ленинградской консерватории, профессор Флавий Васильевич Соколов и другие высказали своё особое мнение о готовности в случае непринятия нас в аспирантуру (ассистентуру-стажировку) Казанской консерватории, рекомендовать обоим в аспирантуру Ленинградской консерватории. После чего Жиганов сразу преобразился и стал уверять, что уважаемые коллеги что-то не так поняли, что в Казани своими кадрами и воспитанниками не разбрасываются, и так далее, и тому подобное.

Когда я всё-таки поступил в аспирантуру, Жиганов подписал следующий приказ, висевший пару дней для всеобщего обозрения и вызвавший недоумение и одновременно шуточные комментарии. Содержание его было примерно следующее: Зачислить такого-то в ассистентуру-стажировку (аспирантуру) кафедры специального фортепиано, после окончания направить его на работу на кафедру ... камерного ансамбля. Текст выдавал растерянность Жиганова и желание заранее уже исключить мои предположительные притязания на кафедру специального фортепиано.

Умение кардинально менять решения в зависимости от конъюнктуры момента, просчитывать все плюсы и минусы ситуации, отличало Жиганова от своих более прямолинейных, но менее успешных коллег. Однажды, на заседании фортепианного отдела Средней специальной школы для одарённых детей при Казанской консерватории, преподавательнице отдела (моей жене), как русской, он «посоветовал» в полемическом задоре ехать работать в какой-нибудь российский город, так как, якобы, консерватория, да и татарская культура нуждается предпочтительно в национальных кадрах. Услышав же неожиданно из находчивых и смелых (возражать самому?!) уст Людмилы Диденко, что когда партия и правительство посылали её отца из Ленинграда помогать братскому татарскому народу и республике в становлении химической промышленности, тогда не интересовались его национальностью, а теперь значит ... Жиганов тут же суетливо свернул разговор и под предлогом занятости ретировался: он умел чувствовать и избегать опасность даже в разговорах.

Впоследствии на протяжении двадцати лет мне приходилось довольно часто и по разным поводам общаться с ним как с ректором, композитором, человеком. Во всех своих противоречивых проявлениях он был непредсказуем. Никогда нельзя было заранее предугадать, какая из его сторон характера проявится в данный момент, он словно бы постоянно менял маски.

Мог быть человечным. Никогда не забуду, как он «отмазал» меня, двадцатипятилетнего педагога ка-

федры специального фортепиано, от КГБ, поручившись в соответствующих инстанциях в моей политической благонадёжности, по сути ничего не зная о моих политических настроениях и взглядах. Но перед этим, конечно же, вызвал к себе «на ковёр» и строго расспрашивал, участвую ли я в самом деле в тайных поэтических сборищах, писал ли я политический манифест и ... поверил на слово. В конце короткого разговора горько заметил: «Если бы это было лет двадцать назад, я бы ничего не смог сделать, и вы бы уже ехали в Магадан».

Кстати, редко упоминают тот факт, что он женился на своей второй жене Нине Ильиничне в конце сороковых годов, зная что она является дочерью репрессированного журналиста – это был мужественный поступок.

Однажды наш сосед по дому, довольно скандальный человек, занимавший ответственную номенклатурную должность, явился к Жиганову с жалобой на нашу семью (дескать, мы не проявляем никакого уважения к его заслугам и изводим его игрой на фортепиано). Но жалобщик довольно быстро покинул кабинет ректора «не солоно хлебавши». Жиганов официально заявил ему, что он, как ректор, очень доволен, если его преподаватели много занимаются.

На вопрос в частной беседе, почему взяли такую слабую пианистку педагогом на кафедру специального фортепиано, мог ответить с обезоруживающей откровенностью: «А что я мог поделывать, если её папаша-генерал, командующий военным округом, буквально окружил, образно говоря, консерваторию и обком танками ... »

В национальном вопросе старался официально соответствовать политике партии. Но в частных высказываниях, в частности с автором этих заметок, мог довольно язвительно отзываться о других национальностях в таком духе: «Вы знаете, башкиры это совсем не татары, у них нет такой культуры как у нас. Как говорят у нас в народе – они с хвостами. И очень завидуют татарам».

На деле же, в отношении не только, так называемых национальных кадров из подшефных Казанской консерватории автономных республик Поволжья, но и Бурятии, Тувы и других регионов, он проявлял заботу и рвение как истинно правоверный деятель страны Советов.

В «еврейском вопросе» он лавировал с большой изворотливостью. Жиганова евреи окружали с юности, начиная с его учителей Р. Полякова и Г. Литинского. В руководимой им консерватории также работало и училось изрядное количество евреев, причём в те времена, когда были известные ограничения (особенно на Украине) при приёме на работу и при поступлении на учёбу. Внешне его никто не мог упрекнуть в антисемитизме. В действительности же Жиганов зорко следил, чтобы не было «переборов» даже на афишах. Как в случае со мной, когда я был снят с концерта из-за фамилии. Аналогичная история, кстати, повторилась уже в 1986 году: теперь уже моя дочь после победы на Конкурсе им. Кабалевского, указом ректора не была допущена играть сольный концерт в Актовом зале консерватории, хотя существовала многолетняя традиция подобных выступлений. Но она была нарушена как раз на моей дочери. Пустяки? Конечно, если думать стра-

тегически. Ведь все знали об устной процентной разрядке на так называемых «лиц еврейской национальности». Вероятно, Жиганов лишь соответствовал системе, выполняя негласные указания.

Как-то летом, работая в приёмной комиссии консерватории и зная об этих мерзостных процентных ограничениях, я встретил Жиганова и на его вопрос, есть ли талантливые абитуриенты, сказал что вот, мол, поступает такая-то девочка с такой-то фамилией, но она не еврейка. «Какое это имеет значение, еврейка не еврейка. Вы же работаете у нас», – прокомментировал он.

Не раз Жиганов на моей памяти проявлял себя настоящим brutальным диктатором, как в случае с увольнением Эммануила Монасзона, одного из самых выдающихся педагогов консерватории. Опуская подробности и перепитии его травли и постыдного решения «карманного» Учёного совета Казанской консерватории о «несоответствии Монасзоном занимаемой должности», остановлюсь подробнее на ситуации, в которой оказались его уже активно работавшие ученики, потрясённые несправедливой расправой с их учителем. Ощущение шока было довольно сильным: вначале мы ждали, что всё каким-то образом утрясётся, образуется. Но через год, убедившись, что ситуация не меняется и наш педагог остаётся безработным, мы с женой составили письмо в Министерство культуры РСФСР, которое подписали ещё пятнадцать бывших учеников Монасзона. Что тут началось: коллективное письмо приравнивалось к политическому заговору, противлению, так сказать, власти. Нас по очереди вызывали в кабинеты и «выламывали руки». На собра-

ниях ректор и его приспешники истерически клеймили как явление ... «монасзоновщину», с которым надлежит не просто бороться, а искоренять, естественно, на корню.

Всё это мракобесие достигло своего, можно сказать, криминального апогея на Всероссийском конкурсе пианистов, проходившем в Казани, когда мой ученик (и недавний Эммануила Александровича Монасзона) Игорь Гирфанов не был допущен к третьему заключительному туру конкурса. Шедший первым номером по баллам после первого тура и замечательно игравший на втором, он был практически выброшен из конкурса решением жюри, которое возглавлял пианист Владимир Апресов, правая (и самая, можно сказать, «послушная») рука Назиба Жиганова. Естественно, ректор не мог допустить, чтобы бывший ученик уволенного и не «соответствовавшего занимаемой должности» педагога победил на Всероссийском конкурсе. Тем более второй раз подряд, на предыдущем конкурсе победила также ученица Монасзона Ирина Лазарева. Это была бы оплеуха ему, маститому чиновнику.

Как результат – возмущение публики в зале и в фойе, коридорах, недоумение профессионалов со всей России. А тут ещё подоспело и присуждение Гирфанову приза газеты «Комсомолец Татарии». Возмущённый Жиганов (без него решили!) не принимает у себя представителей газеты. А вечером на вывешенных письменных результатах конкурса, кто-то пишет большими буквами: ПОЗОР!

Что делают уважаемые, убелённые сединами ректор Жиганов и председатель жюри Апресов? По доносу одного из педагогов в кабинет ректора вы-

зываются две мои ученицы (ну, и, конечно, бывшие Монасзона!). Двери за ними закрываются, и пианистка (и по совместительству ведущая концертов) Светлана Захарова, в присутствии Жиганова и Апресова заставляет невинных первокурсниц писать на листке бумаги слово **Позор**. «Накрученный» ректор грозит графологической экспертизой и наказанием вплоть до исключения из консерватории. Апресов также взывает к признательным показаниям.

Когда плачущие ученицы сообщили мне по телефону о таком дознании, я, несмотря на высокую гриппозную температуру, выскочил на улицу, поймал попутку и поехал в консерваторию. В Камерном зале только что началось открытое партсоборание, на которое приглашались (но ... в обязательном порядке!) все педагоги, в том числе и такие же беспартийные, как и я. Еле дождавшись прений по докладу, я устремился к трибуне. Это было моё первое выступление в жизни на партсоборании. Как и для других музыкантов-исполнителей, мне привычнее было выступать за роялем в концертных залах. Волновался ли? Наверное. В голове стучало: я должен, должен. Плюс температура ... Вероятно говорил я сумбурно, но при полной тишине всего зала, примерно следующее:

– Я не член партии, но сегодня не имею права молчать. Так как произошло вопиющее событие. Я хотел бы спросить публично у коммунистов Жиганова и Апресова – по какому праву вы унизили сегодня человеческое достоинство двух студенток допросом и принудили к действиям, которые не входят в ваши должностные обязанности, и по сути подменили следственные органы? Кто дал вам право принудительно проводить самодеятельную гра-

фологическую экспертизу у совершенно невиновных молодых людей? Угрожать наказаниями? Пользуясь случаем, хотел бы потребовать прекратить также публично шельмовать честное имя Эммануила Александровича Монасзона и употреблять это оскорбительное слово «монасзоновщина». Он такой же советский человек и музыкант как и все мы.

– Не учите меня говорить! – прервал меня Жиганов из президиума.

– В таком случае ваши сегодняшние возмутительные противоправные действия можно охарактеризовать, как «жигановщина», – ответил я.

В последних рядах собрания раздались аплодисменты. Но в наступившей за ними тишине раздался громкий голос дочери ректора, педагога консерватории по вокалу Светланы Назибовны Жигановой: «Что в лужу п----л ...»

Согласен, так как ничего после моего выступления не последовало, никто не извинился перед девочками. Да, я в принципе, и предполагал, что ничто не изменится в консерватории. Ведь год на дворе был 1980 год, до «перестройки» оставалось ещё шесть лет. Но поступить иначе, говоря пафосно, не мог. Дело было не в моей смелости, а в защите поправленного человеческого достоинства, а значит и сохранения собственного. И вспомнил я этот случай, так как он очень точно характеризует нравы и атмосферу того времени.

Разумеется, реакция на мой демарш была неоднозначная: большинство коллег отводили глаза, старались публично со мной не разговаривать. Но всё же отдельные педагоги и друзья меня хоть и тайно, но поддержали. Звонили по телефону, при-

езжали домой: Рубин Абдуллин, Назнина Сабитовская, Марат Ахметов и другие.

Мы с женой ждали увольнения. Но как ни странно, несмотря на то, что мы чувствовали себя «под колпаком», когда служки из учебной части типа В.Лебедева, тогдашнего проректора по учебной работе А.Тихонова и их добровольных помощников из числа профсоюзных активистов и даже педагогов, отслеживали на всякий случай своевременный приход и пребывание наше на работе и прочие смехотворные дисциплинарные мелочи, – авось шефу пригодится, – меня не увольняли.

Оглядываясь назад, думаю что тогдашнее его окружение всячески подзуживало Жиганова на подобные действия, создавая в консерватории невыносимую обстановку слежки, конфронтации и подозрительности. Вряд ли сам Жиганов был в состоянии даже в силу своей занятости, да и по складу своего характера выдумывать эти хитросплетения с конкурсом и дознанием. Но он легко и даже с азартом поддавался на лесть и уговоры временных «фаворитов-чиновников».

Как ни странно, после этого случая у нас установились по инициативе ректора внешне уважительные отношения. Секретарша по просьбе Жиганова во время наших бесед приносила в кабинет чай с конфетами грильяж. Пару раз я был удостоен приглашений продолжить разговор у ректора дома. Проявлял он интерес и к моим литературным опытам. Правда, находил их весьма пессимистичными и спрашивал чисто риторически – почему, ведь действительность вокруг не такая мрачная.

Перед началом разговора в качестве разминки поддразнивал: «Где вы купили этот костюм, по знакомству? Импортный? Я вот не могу себе такой достать ...».

Или: « ... вы богатый, у вас своя газета (имелась в виду моя журналистская деятельность в качестве музыкального обозревателя в «Вечерней Казани), свой театр (Театр на Булаке, ставивший преимущественно мои пьесы) ...»

Тем не менее, это не помешало Жиганову не пустить нас с женой в заграничное туристическое путешествие вокруг Европы. Причём, это было его единоличное решение. После обязательно формального собеседования в партбюро, он (как нам потом рассказали очевидцы) заявил, что нас выпускать ни в коем случае нельзя по одной очень уважительной (!) причине, о которой он членам партбюро сказать пока не может, но просит довериться его информации. Рафинированно, ничего не скажешь.

О чём мы с ним в основном разговаривали? О музыке. О публикациях, связанных с его творчеством, с творчеством других композиторов, с историей татарской музыки.

Перед его семидесятилетием его жена Нина Ильична попросила меня написать юбилейную статью для «Вечёрки». Я пытался отказаться, ссылаясь на уместность в этом случае более солидного автора, настоящего знатока его творчества, музыковеда. Но мне было сказано, что Назиб Гаязович хочет, чтобы написал именно я. Надо сказать, что несколько лет до этого, по заказу газеты «Советская культура», я написал довольно пространственный портрет Жиганова

как композитора, которым он остался весьма доволен. Вероятно, его устраивало, что я писал свои музыкально-критические статьи непредвзято, ничего не искажая. Не знаю. Во всяком случае, перечитав недавно публикации, связанные с Жигановым, я бы и теперь не стал от них отказываться.

Впрочем, беседы с ним с глазу на глаз никто не воспринимал как доверительные. Просто ты вдруг становился ему нужным для некоего «общего» дела. То бишь призван «паучьим социумом», для «высших», не всегда понятных целей, которые априори и объяснить было невозможно. Достаточно осознать и радоваться, что сегодня ты – полезный кирпичик. Словом, не упusti момент, ведь завтра можешь превратиться в жертву. Но и тогда соответствуй условиям игры. Смирись, не ты первый, и не последний. И тогда может быть когда-нибудь ты будешь вновь призван к «престолу», как тот имярек, что не затаил обиды, не предал, а терпел и служил.

Заметно, что «Евангелии» менялись в зависимости от приближённости к трону. Теперь замените Уральск на Гори, Бабай на Хозяина, Союз композиторов или консерваторию на ЦК партии или Верховный Совет и ... догадываться даже с трёх раз не придётся, Назиб Жиганов – это был Иосиф Сталин в миниатюре.

Как-то в разговоре с композитором Мирсаидом Ярулиным, который возглавлял с конца семидесятых годов Союз композиторов Татарии, я поделился идеей создания книги „Диалоги о татарской музыке“. Он горячо поддержал меня в этом начинании.

Меня привлекла возможность хотя бы отчасти разобраться в процессах зарождении национальной музыкальной культуры через призму мнений самих композиторов, непосредственных творцов и строителей этого процесса. Какими путями сочинители приходят к той или иной эстетической ориентации? Как зарождаются произведения? Что влияет на выбор художественных средств? Освоение традиционных классических жанров? Создание новых? Фольклор и профессиональное его освоение? И ещё масса сопутствующих проблем.

Хотелось понять смущавшие меня неистовые попытки отдельных композиторов придерживаться некоего генерального пути в развитии искусства. В чём смысл этого неистребимого желания приобщиться лишь к общепринятым канонам? С другой стороны, правомерна ли моя собственная эстетическая терпимость или всеядность? Казалось, на примере татарской музыки можно было немного приблизиться к пониманию механизмов создания музыкальной культуры того или иного народа. Или бесконечного, захватывающего процесса воссоздания в миллионный раз мифологемы культуры.

Словом, я начал постепенно встречаться и разговаривать с композиторами так или иначе связанными с татарской музыкой. Естественно, из восемнадцати отобранных композиторов Жиганов был наиважнейшей фигурой. Он поначалу отнёсся одобрительно к работе над книгой, мы встречались с ним, беседовали, он также положительно оценил показанный ему окончательный вариант нашего диалога с ним. Затем, когда в газетах и журналах стали публиковаться отдельные фрагменты из бесед с другими композиторами, он внезапно переменялся, сказал что не согласен с концеп-

цией книги, что не надо её вообще печатать, забрал рукопись разговора с ним и ... запретил печатать её при его жизни.

Это был удар ниже пояса. Дальше больше: вероятно, по просьбе Жиганова, Генрих Ильич Литинский после нашей беседы в Москве у него дома, стал неожиданно утверждать, что я вообще с ним не встречался и не разговаривал (!) и написал беседу с ним, якобы выдумав всё от своего имени.

Уважаемые мной ведущие музыковеды республики, Яков Моисеевич Гиршман и Юлдуз Накиевна Исанбет, вдруг одновременно проявили интерес к моей персоне и каждый на свой манер страстно убеждали меня отказаться от печатания книги.

Но остальные шестнадцать не менее уважаемых мною композиторов и соавторов (Фасиль Ахметович Ахметов, Энвер Закирович Бакиров, Рафаэль Нуриевич Белялов, Юрий Васильевич Виноградов, Ренат Ахметович Еникеев, Альберт Семёнович Леман, Анатолий Брисович Луппов, Леонид Зиновьевич Любовский, Алмаз Закирович Монасыпов, Бату Гатаулович Мулюков, Борис Николаевич Трубин, Загид Валеевич Хабибуллин, Исмай Гайнутдинович Шамсутдинов, Андрей Яковлевич Эшпай, Мирсаид Загидулович Яруллин, Рустем Мухаметхазеевич Яхин) плюс рецензент издательства, известный учёный-фольклорист и дирижёр Азгар Ханифович Абдуллин, а также Союзы композиторов Татарии и России активно поддержали мою работу, которая в 1984 году и появилась в виде небольшой книжки на прилавках магазинов.

Вся эта карусель, спустя годы, кажется такой мелкой и незначительной. Вовсе не преувеличивая значения моей работы, которая лишь зафиксировала эстетические взгляды ведущих композиторов республики той временной эпохи, хочется отметить, что двенадцать моих соавторов, к большому сожалению, уже ушли из жизни. А для последующих поколений «Диалоги», в ряду многих работ других авторов, будут и далее выполнять свою посильную роль в качестве одного из источников в деле дальнейшего изучения развития татарского музыкального искусства.

Кстати, наш разговор с Жигановым все-таки увидел свет и был напечатан (правда, без моего уведомления) его вдовой Ниной Ильиничной в 2004 году: мой текст открывает многочисленные публикации двухтомника, посвященного творчеству этого выдающегося композитора и общественного деятеля. Впрочем, и сам композитор ещё при жизни, уже через пару лет после издания признался, что в книге С. Гурария «Диалоги о татарской музыке» «... были рассмотрены многие важнейшие аспекты развития татарской музыки, взаимодействия национальных культур, эстетические и фольклорные проблемы».

Надо отдать Назибу Гаязовичу Жиганову должное, он до конца своей жизни, уже в довольно зрелые годы остро чувствовал веяния времени. Если дело касалось интересов города, республики, он умел приподняться над личными симпатиями и неприязнью.

В 1987 году, когда я пришёл к нему с идеей организации в городе Фестиваля классической и современной музыки «Вечерняя Казань», он сразу же одобрил концепцию и новый для нашей страны фор-

мат фестиваля, заверив, что Казанская консерватория обязательно примет в нём участие. Не возражал он и чтобы первый симфонический авторский концерт был посвящён целиком творчеству Андрея Эшпая, отношения с которым у него, мягко сказать, были весьма натянутыми: несколько лет они даже между собой не разговаривали. Поддержал он также мою идею, чтобы Эшпай возглавил на фестивале Мастеркласс для юных композиторов. Более того, пересилив себя, он явился на фестивальныи концерт Эшпая и после его окончания в артистической, благодаря моей настойчивости, состоялось символическое рукопожатие и примирение двух музыкальных классиков, увековеченное групповой фотографией.

А спустя некоторое время Жиганов напишет: «С.И.Гурарий явился инициатором и одним из основных организаторов Фестиваля классической и современной музыки «Вечерняя Казань», прошедший с большим успехом и получивший высокую оценку музыкальной общественности и широкой публики».

И всё же, если почти всё, что им было задумано, осуществилось, почему в конце жизни он стал опасаться, что могут обойтись без него? Из-за провала на выборах в Союзе композиторов после почти 40 лет правления? Поверил ли он в «перестройку»? Или это был холодный расчёт и он просто ловко «подстроился» к новым веяниям?

В Казани существуют школы: композиции Альберта Лемана, хорового дирижирования Семёна Казачкова, скрипичная школа Натана Брауде, фортепианная Эммануила Монасзона и другие. Можно

говорить об альтернативных традициях Семёна Басовского, музыковедческих Якова Гиршмана и режиссёрских Нияза Даутова. Не говоря уже о традициях Натана Рахлина. Можно уже рассуждать, вероятно, о роли и влиянии Софии Губайдулиной и, естественно, о композиторских традициях Салиха Сайдашева, Фариды Яруллина. Даже джазовые традиции Олега Лундстрема в Казани сильны ...

Но можно ли говорить всерьёз и конкретно о композиторской школе Назиба Жиганова, о его учениках, последовательно продолживших его творческие принципы? Вероятно, можно, но как происходит этот процесс опосредованного влияния на практике? В творчестве каких композиторов конкретно?

Почему Жиганова, так сказать, питала энергия неприятия и преодоления? А успехи расслабляли? Каким он был человеком – хорошим, плохим? Кто его любил? Или его мало кто любил? Вопросы, вопросы ...

Желание понять и оценить нашего выдающегося современника Назиба Жиганова без эмоций, нейтрально, как реальность – потребность времени. Без серьёзного и объективного осмысления его творчества и прочих деяний, дальнейшее успешное развитие татарского национального искусства представляется весьма проблематичным.



1996 год. После гастролей в Киеве молодой французский дирижёр Пьер-Доминик Понелль спросил меня: знакомо ли мне имя Натана Рахлина? Прослушав по совету киевских музыкантов некоторые записи Рахлина, он пришёл в восторг от искусства дирижёра ...

1998 год. Из концертной поездки в Казань Понелль привёз две газетные статьи о Натане Рахлине. И множество вопросов: каким он был человеком, как он работал, почему его не знают на западе и т.д., и т.п.

Его глаза смотрели в разные стороны. Вас не покидало ощущение двойственности. Некий феномен то ли отсутствия, то ли полуприсутствия. Ощущение подвоха.

Что он видел? Или слышал? С привычной дирижёрской цепкостью охватывал звуковые флюиды пространства? Или лукавил, забавляясь наивностью собеседника? А может, просто для него не существовало одnogолосия? Впрочем, вряд ли Рахлину было скучно. Наверняка он умел слушать и тишину. И в безмолвном для нормальных людей хаосе повседневности различать некие созвучия.

Он не ходил, а тащился, брёл тяжёлой, косолапой походкой, погружённый вроде бы в себя или в какие-то потусторонние грёзы. Но вдруг мог развернуться и пересечь неожиданно бодрым шагом улицу, устремляясь к знакомому встречному. Разумеется, если встреча была для него желанна. Иначе никакие силы не могли вернуть его с заоблачной высоты на землю.

Он увиливал от серьёзных разговоров под прикрытием анекдотов, «случаев» из жизни. Мог в самый разгар беседы поймать за руку скользившую мимо тенью юную оркестрантку. И вот вы уже более не его собеседник, а лишь соглядатай шоу Натана Рахлина.

Он модулировал из тональности в тональность ментально. Ручки смущавшейся оркестрантки пропадали на несколько минут в его огромнейших ладонях, старческий голос дирижёра вкрадчиво обрастал необходимыми виолончельными тембрами.

Тем не менее, в плавной гибкости его жестов ощущалась готовность к побегу. Куда? От кого? Да просто так, ускользнуть в некоей самозащите. Смодулировать. Завоевать кульминацию. Задержать дыхание. Затаиться. Онеметь ...

Прочтение им жизненных ситуаций мало чем отличалось от его музыкальных интерпретаций. Во время концерта Рахлин умудрялся в самый пик кульминации «понаблюдать» одним глазом за залом или ... за обитателями правительственной ложи. Ему мало было управлять стихией звуков. Всё пространство вокруг должно было немедленно откликаться на создаваемые им тончайшие музыкальные флюиды. Мир – это вибрационное поле бесконечных изменений.

Единство интерпретации и жизни? Диалектика пространственной архитектоники? В её изменчивых деталях, кстати, простому смертному (не Рахлину же, конечно) можно было и задохнуться. Если не видеть, не слышать звуковых горизонтов. Или не уметь самой «малости» – замешивать подробности в некую звуковую строительную массу.

Впервые Рахлина услышал я «вживую» в шестьдесят пятом году. Апрельская невнятица на казанских улицах. Дворец Культуры им. Ленина. До начала одного из концертов традиционного и единственного тогда в Казани «Ленинского фестиваля искусств» оставалось чуть более получаса. В буфете ДК продрогшая публика согревалась чаем «вприкуску» с пережаренными, коричневыми пирожками.

Легендарный Рахлин появился в буфете для всех неожиданно. Вкатился в незнакомое фойе и застыл в растерянности. Однако, наш педагог по специальности, вездесущий Эммануил Александрович Моназон, разумеется, Рахлина знал лично. Что-то он спросил у дирижёра, одетого уже во фрак, смеясь закивал, подбежал к раздатчице и вынес для маэстро кружку пива. Рахлин с прозаичной жадностью немедленно отпил половину, что-то рассеяно ответил Моназону, вытер ладонью с губ пену и покатился, заспешил за кулисы. Предстояла Пятая Чайковского в исполнении Симфонического оркестра Куйбышевской филармонии.

В вытянутом, узком зале на мирно настроенную публику обрушилась густая звуковая лавина. Об мундирно-зеленоватые стены ударялись секвенции, волны кульминаций сдавливали дыхание неподго-

товленных к преувеличениям слушателей. От предельной интенсивности высказывания ломило изнывающе в висках. Круглый, *легатный* Рахлин испытывал казанских провинциалов на прочность. Сардонически усмехался между частями, приглядывался.

Словом, Рахлин в очередной раз (это был его не первый приезд) продирижировал оркестром в Казани. Казанцы, тем не менее, и не подозревали, что он в состоянии дирижировать и целым городом. Что, в принципе, и произошло, и чему мы были свидетелями в течении почти пятнадцати лет.

Итак, продирижировал и пропал. А потом поползли слухи о создании в Казани симфонического оркестра под его руководством. Объявили конкурс. Но всё это шло как бы мимо меня.

Лишь случай сделал меня свидетелем той основательности, с которой город готовился к появлению великого музыканта. Городские инстанции активно искали подходящую квартиру для Рахлина. С этой целью посетили и коттедж, где проживал автор этих строк, так как наша семья должна была как раз переехать в многоквартирный дом. Жилище приезжал осматривать сам Назиб Жиганов со свитой ... и я выступал в роли гостеприимного хозяина. Важные посетители не скрывали разочарования – квартира оказалась слишком маленькой для знаменитого дирижёра.

Позднее я не раз бывал в его казанской квартире на Большой Красной. Жилище дирижёра поражало книгами. Вернее, библиотекой, которая в своё время считалась одной из самых ценных личных би-

блиотек в стране. Кто собирал книги? Думаю, что и сам Натан Григорьевич, и его жена Вера Львовна. Натан Григорьевич любил спрашивать с хитрой улыбкой: «А вы видели такую-то книгу?» Гордиться, впрочем, было чем: книги собирались по темам, осознанно, много ценнейших фолиантов датировались ещё 19 веком.

Интерес к книгам у Рахлиных был постоянен, как у подлинных библиофилов. Помню, что придя к нам первый раз в гости, супруги Рахлины прежде всего внимательно осмотрели собрание наших книг, которое по тем временам в Казани считалось не самым последним. Рахлин был, впрочем, довольно рассеян. Зато Вера Львовна тут же попросила меня подарить (!) ей пару книг. Разумеется, я это незамедлительно и сделал, растерявшись от довольно бесцеремонной прямоты маленькой, сухонькой, редко улыбавшейся жены дирижёра. Вера Львовна любила беседовать в основном о тяжести повседневных бытовых проблем, при этом смотрела на собеседника настороженно. Во время же трапез, она бдительно следила, чтобы её гурман-муж не «перебирал». Кушал же Рахлин и в самом деле с неподдельным удовольствием и аппетитом, плотоядно смакуя угощения. Оторваться от еды мог лишь для весёлых историй или анекдотов. Рассказывал мастерски, без нажима, с лёгкой усмешкой.

Первый раз я выступал с Филармоническим оркестром под управлением Рахлина осенью 1968 года. Этому предшествовало неожиданное посещение Натаном Григорьевичем нашего совместного с моей женой, пианисткой Людмилой Диденко концерта, на котором впервые в Казани (за достоверность, впро-

чем, не ручаюсь) прозвучали в один вечер оба фортепианных концерта Брамса на двух роялях. Аккомпанировал нам, как всегда мастерски, Эммануил Александрович Моначзон. После этого концерта и последовало приглашение выступить нам с Симфоническим оркестром филармонии: мне со Вторым концертом Брамса под управлением Натана Рахлина, а моей жене с Первым концертом под управлением легендарного Одиссея Димитриади. Это было чудо: мы попали в «обойму солистов» и впоследствии играли не раз с Филармоническим оркестром концерты различных композиторов.

Самая первая оркестровая репетиция с Натаном Григорьевичем запомнилась навсегда. За несколько дней до этого, мы встретились в консерваторском классе: маэстро пришёл с партитурой и попросил наиграть основные темы, вяло махал одной рукой, похваливал.

На следующий день оркестровая плановая репетиция была отменена: Рахлин попал в больницу. Посетив его там, я нашёл пациента вполне бодрым – кризис миновал. Натан Григорьевич шутил и уверял меня, что завтра на генеральной репетиции нам вполне хватит времени. Репетицию Рахлин проводил сидя, долго учил оркестровые эпизоды, затем «прогонял» по разу эпизоды с солистом до следующего оркестрового тутти и вновь застревал: основательно учил с оркестром, подробно, по группам. Оркестр играл нестройно и вразвалочку. Когда доплелись до финальной четвёртой части и инспектор объявил перерыв, меня попросили встать и ... начали убирать со сцены рояль. В изумлении я бросился к Рахлину. Вот что дословно услышал обе-

скураженный солист от Натана Григорьевича: «Не волнуйтесь, деточка, на концерте всё будет ...»

На концерте, вечером и в самом деле было всё по-другому: Рахлин преобразился, оркестр звучал замечательно. Я был воодушевлен, первый раз с оркестром и Рахлин за пультом ... Правда из-за отсутствия опыта чуть не прекратил играть в начале третьей части, так как не расслышал виолончели, даже привстал со стула, чтобы удостовериться что концертмейстер виолончелей играет свою тему. Но это были, так сказать, акустические сюрпризы зала.



Министерство культуры СССР
ТАКЕЛОЖНО-ПОСТАВЩИЧЕСКАЯ
ФИЛИАРИОНА
№ 17-100

24
ноябрь
1971

Актовый зал
Консерватории

В МИРЕ МУЗЫКИ
(Афиша № 3)

ЛЮДВИГ ван БЕТХОВЕН
(в 280-летие со дня рождения)

В ПРОГРАММЕ:
Восьмая симфония, ч. 1
Перый концерт для фортепиано с оркестром
Музыка к трагедии Гёте «Фауст»
Турецкий марш

ИСПОЛНИТЕЛИ

ГОСОРКЕСТРНЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР СССР
Дирижер
народный артист СССР, лауреат Государственной премии,
профессор

НАТАН РАХЛИН

СЕМЕН ГУРАРИЙ

Начало в 12 час.
Искусство — это жизнь.

Уже потом я узнал, что Рахлин вообще не любил играть с солистами и особенно ... репетировать с ними. И если кто-нибудь из них «возникал» по какому-нибудь поводу и робко высказывал свои пожелания, то прославленный маэстро, приговаривая себе что-то бурчливо под нос, мог ... загнать темп, или нарочито взять темп чересчур медленный ... Из солистов только Ростроповичу милостиво разрешалось де-

лать дирижёру замечания. В этом я убедился сам, просиживая на рахлинских репетициях.

Как он репетировал? На первый взгляд, без какого-либо плана. На самом деле, хаос был видимый. Да, он вечно не успевал отрепетировать подробно все эпизоды, застревал на отдельных фрагментах, на эффектных кульминациях, несмотря на стресс, добивался слаженности отдельных групп, давал им упражнения, отпустив других оркестрантов на перекур, а потом спешно прогонял всю программу; времени не хватало, он просил оркестр задержаться, вмешивались представители профсоюза, часть музыкантов покидала зал, раздавались отдельные грубые реплики оркестрантов, репетиция прерывалась.

Всё же Рахлину каким-то чудом удавалось почти всегда подготовиться к концерту, вопреки сумбурным репетициям и постоянным конфликтам с отдельными оркестрантами. Просто он знал, как и куда вести всю эту разнородную оркестровую массу во время выступлений, и как опытнейший кормчий сосредотачивался на подводных рифах программы во время репетиций, перепрыгивая, казалось бы бессмысленно от эпизода к эпизоду. Он всегда представлял: *как* должно звучать. И эти представления были точны. А пути-дорожки к достижению цели могли быть разными.

Тем не менее принципы рахлинской творческой лаборатории прослеживались: культ звукового баланса и внимание к аккордовой «начинке», к средним голосам, тщательная работа над фразировкой, над штрихами. Его дирижёрская техника была не просто отточена и профессиональна, она была

гармонична и словно бы не замечалась. Единственный из всех известных мне дирижёров, он играл практически на всех инструментах. Его пожелания по звукоизвлечению были всегда конкретны. При надобности он мог и показать как должно звучать. Его советы оркестрантам и, вообще, высказывания поражали афористичностью.

Вот только одно из них: на вопрос как он относится к одному знаменитому дирижёру, он ответил с мягкой извиняющейся улыбкой: «Что можно сказать о музыканте, руководящем десятки лет одним из лучших оркестров страны, если у него в доме нет книг?».

По большому счёту он не был нужен советской власти. И несмотря на самые высокие должности, почётные звания и награды, оставался где-то вне генеральных пафосных дорог, хотя и мог формально принимать участие в официальных празднествах. Это был художник, как сейчас бы сказали, своей нарративной линии, в соответствии с которой он интерпретировал не только музыку, но и окружавшую его действительность. То есть попросту её частенько не замечал, если она не вписывалась в его эмоциональную историю, не сочеталась с его ценностями и убеждениями. Поэтому он не любил работать в оперном театре: ему мешала по его же собственному признанию ... сцена с артистами, не укладывавшаяся в его общий музыкальный сюжет общения с музыкой и оркестром. Поэтому он не любил работать с солистами и «бороться» с их, как правило, нездоровым эгоцентризмом и «ячеством». И искренне недоумевал, когда нужно было внезапно за-

канчивать репетицию, ведь на его взгляд ещё столько предстояло сделать.

В свою очередь и властные структуры до конца не доверяли ему и его интерпретациям, ведь они были чересчур спонтанны и жили по неведомым чиновникам принципам с их постоянной готовностью к неожиданным преобразованиям, новым акцентам, смещению привычных смыслов и канонов.

Да и как же можно было ему доверять, если он может во время концерта покинуть дирижёрский пульт и на глазах растерянных слушателей неуклюже пробираться между рядами оркестрантов к последнему пульта, одолжить у обескураженного скрипача с последнего пульта его инструмент и, наигрывая, на скрипочке, возвратиться на авансцену, потом проделать подобное и с тромбоном. Или на торжественном заседании, посвящённом юбилею Октябрьской революции, на глазах публики, вначале что-то нашёптывать на ухо зардевшейся от смущения симпатичной соседке по президиуму, пожимать ей ручки, а затем к потехе всего зала чистить свои уши дирижёрской палочкой. Это уже никакое не чудачество.

А его пресловутые издевательские задержки концертов по причине якобы его внутренней неготовности или просто забывчивости, или элементарной расхлябанности, когда высокие чины из правительственных инстанций вынуждены были ожидать его появления на сцене по 30 - 40 минут.

Чего стоит случай, произошедший на одном из юбилейных концертов в переполненном оперном театре, когда Рахлин всё откладывал и откладывал начало концерта, капризничал, переодевал рубаш-

ки, искал что-то в партитуре. Номенклатурная публика, собранная на торжества со всей республики, нервничала. Оркестр сидел, уже настроившись, на сцене. Назревал скандал. И тут кому-то пришло в голову вбежать в артистическую и крикнуть «Леонид Ильич Брежнев приехал!» Через минуту в зал впорхнул Рахлин.

Когда один из «обиженных» работников обкома отказал беспартийному Рахлину в праве на посещение обкомовской столовой, маэстро, не соблюдая установленных правил субординации, направился с жалобой сразу же к первому секретарю Татарского обкома партии Ф.А.Табееву. Об этой истории я слышал из уст самого Натана Григорьевича, с гордостью пересказывавшего реакцию главы партийной администрации республики: «Я его (партчиновника) положу перед входом в столовую как половик, чтобы вы вытерли об него ноги и вошли внутрь».

Он был непредсказуем во всём. Мог заснуть или сделать вид, что заснул на уроках по дирижированию, и когда концертмейстеры и студенты прекращали играть и затихали, неожиданно «проснуться» с лукавой репликой: «ага, я вас застукал!»

Рахлин не вписывался ни в какую систему (а уж тем более в советскую). Если бы волею судьбы он жил на Западе, то и там, несомненно, оставался бы Рахлиным. Как-то я спросил его в лоб: «Почему Вы не уезжаете из этого совка? Вас бы узнал весь мир, неужели Вам кажется, что Вы не смогли бы там жить?»

«Видите ли, если жрать и ср-ть, то можно жить, конечно, и в фашисткой Испании, но для меня ...», – печально начал Натан Григорьевич, но тут его прервали. Можно лишь догадываться, о чём он хотел ещё сказать. Больше мы к этой теме не возвращались.

Его человеческая и творческая сущность не укладывалась в общепринятые нормы. Он был не один из многих, а единственный во всём. Его и сравнить то не с кем. У него как бы не было предшественников, неких музыкально-генетических истоков, эдакий дирижёр ниоткуда. Конечно, он сформировался в стране Советов, но его музыкальный путь к вершинам был уникальным: кто из его знаменитых современников-дирижёров начинал свою карьеру как скрипач и кларнетист в клезмерском ансамбле, затем в Гражданскую войну «служил» трубачом-сигналистом в Червоноказахьем полку а впоследствии в оркестре дивизии Г.Котовского, (став неоднократно свидетелем ожесточенных рукопашных схваток)? Кто из них мог бы сыграть симфонию Бетховена на баяне или на гитаре, кто из них с энтузиазмом основывал новые симфонические коллективы в провинциальных городах и доводил их до столичного уровня? Кто из них мог исполнить как Рахлин если не Скрипичный концерт Брамса на дипломном экзамене, то хотя бы лишь последнее соло на скрипке в «Прощальной симфонии» Гайдна? Не умаляя ни их таланта, ни заслуг – никто: ни Мравинский, ни Мелик-Пашаев, ни Паверман, ни Элиасберг ни другие его конкуренты по первому Всероссийскому конкурсу дирижёров

Кстати, из четырёх полагавшихся на конкурсе репетиций перед финальным туром, юный Рахлин

использовал по-настоящему только одну генеральную репетицию. По его рассказам, первые три он был не в состоянии проводить полноценно, так как ему казалось, что между пультами ходит его неожиданно скончавшийся во время конкурса отец.

Никто из дирижёров-современников не мог сравниться с ним и по количеству премьер современных композиторов практически из всех регионов тогдашней советской империи: Азербайджана, Армении, Дагестана, Грузии, Казахстана, Литвы, Мари и других, не говоря уже о десятках произведений русских, украинских и татарских композиторов.

Совершенно не пафосный, ироничный к себе и к другим, грузный и неповоротливый в жизни, на сцене он моментально преображался: двигался к подиуму окрылённой походкой и с первыми звуками мистически завораживал оркестр и публику исповедальной искренностью. Незабываемы его прочтения «Манфреда» и Шестой симфонии Чайковского, «Реквиема» Верди, «Прощальной симфонии» Гайдна, «Фантастической симфонии» Берлиоза ...

Не могу утверждать, что его трактовки сочинений были мне всегда по душе. Иногда мне претила эмоциональная чрезмерность, калейдоскоп темпов и эффектов, скажем, в его собственной обработке для оркестра «Чаконь» Баха, хотя она считается и по сей день одним из исполнительских шедевров дирижёра.

Непревзойдённый романтик, он превосходно исполнял и произведения композиторов XX века: Малера, Рихарда Штрауса, Стравинского, Шостаковича, Прокофьева, Гершвина, Хиндемита, Бриттена, Энеску,

Владигерова, Сибелиуса, Мясковского, Щедрина, Паленичека.

«Репертуарная политика» дирижёра соответствовала невременным ценностям – рахлинским. Он один из немногих дирижёров оставался верным творчеству Танеева, обращался к малоизвестным произведениям Гайдна, Даргомыжского, Франка, Бизе, Гуно, Глазунова, де Фальи, Гавриила Попова, Русселя, Вайнберга.

С современными авторами работал бережно, но если видел несовершенство партитуры, мог быть непреклонен, вычёркивал целые эпизоды, придавая сочинению динамику. Партитуры вырезались и склеивались прямо на репетициях в присутствии композиторов.

Помимо Брамса, мне посчастливилось сыграть с Натаном Григорьевичем несколько раз Пятый концерт Бетховена и репетировать уже со студенческим оркестром Казанской консерватории Второй концерт Рахманинова.

Выступить, к сожалению не пришлось, так как за день до концерта афишу увидел вернувшийся из поездки Н.Г.Жиганов, который посчитал, что две еврейские фамилии на афише – это уже для Казани слишком. Словом, приказом ректора я был снят с концерта. Программу спешно заменили. Таковы были нравы. Горькую пилюлю Рахлин пытался подсластить, пригласив меня в гастрольную поездку с Филармоническим оркестром по Украине с фортепианным концертом Рустема Яхина. Под разными предложениями я гордо отказался, о чём теперь сожалею.

Также манкировал я и занятия с Рахлиным, который предлагал поступать к нему в аспирантуру и не раз говорил мне: «Я из вас сделаю прекрасного дирижёра». Но мне казалось тогда, что и на рояле у меня получалось совсем не так уж плохо. А быть средним дирижёром? Увольте. К тому же меня всегда пугала работа с большим коллективом, где, как мне представлялось, нужен очень сильный, можно сказать, даже диктаторский характер. Что в принципе мне чуждо, и в чём я убедился впоследствии уже в Германии, когда обстоятельства вынудили меня дирижировать камерным оркестром и вообще руководить музыкальными и драматическими постановками. Тем не менее, считаю себя учеником Рахлина.

Кстати, сам великий Натан (и в этом в который раз проявилась его уникальность) вовсе не был тираном, дирижёром-диктатором. Он просто силою своего магнетического таланта вовлекал в стихию созидания не только оркестрантов, но и публику.

Казань с его приездом изменялась неотвратно и превращалась в очень интенсивный культурный ареал, притягивавший к себе выдающихся исполнителей. С приездом Рахлина оживился и оперный театр, консерватория, филармония. Иначе и не могло быть, ведь с ним выступали в разные годы С.Рихтер и Э.Гилельс, Д.Шафран и М.Ростропович, Д.Ойстрах и П.Владигеров, Р.Щедрин и А.Бабаджанян ...

Он был человеком отзывчивым к чужому горю. Так уж случилось, что когда я выступал с ним первый раз с Брамсом, мой отец лежал после операции в тяжёлом состоянии в больнице. Кем я был тогда, мальчишкой, одним из многих начинающих музыкантов. Натан Гри-

горьевич написал моему отцу письмо о прошедшем концерте, где хвалил меня и желал ему быстрее выздороветь. И когда мой отец скончался, он встал в почётный караул к гробу человека, которого ни разу не видел. Позднее, к сожалению, уже мне довелось выражать ему сочувствие в связи с безвременной кончиной его внучки, а затем и жены, потерю которых он очень переживал.

При всей внешней атрибутике успеха и широкого признания у профессионалов и публики, судьба его не баловала. У него было плохое здоровье, на моей памяти он постоянно болел и много времени проводил в больницах. В расцвете лет его уволили с поста главного дирижёра Госоркестра Украины, его не выпускали за границу в капстраны и не приглашали после войны на постоянную работу в Москву и Ленинград, Практически со скандалом и газетной шумихой отняли у него его собственную дачу в Мисхоре (где теперь находится Музей его имени).

Почти сразу же после смерти Рахлина, появились, да и сейчас ещё появляются слащавые воспоминания и высказывания его бывших коллег-оркестрантов и прочих «друзей» о совместной деятельности с легендарным дирижёром, о творческой и незабываемой атмосфере в оркестре и т.д. и т.п. Их авторы словно бы напрочь позабыли свой неуважительный тон, насмешки, ядовитые реплики про его «скупость» и свою грубость в отношении маэстро. «Мы из рахлинской плеяды», горделиво кичатся они. Что по фактологии, конечно, не противоречит действительности. Оркестр – модель общества. И Рахлинский оркестр стал не исключением. Но искусство Натана Рахлина было не толь-

ко сугубо дирижёрским или управленческим. Он учил нас всех искусству согласовывания линий: и музыкальных, и жизненных. А дирижировать довольными и недовольными – это так примитивно. Это удел диктаторов. Об этом уже и Федерико Феллини фильм снял. Можно, конечно, дирижировать для фокусов ... и строительными кранами, что недавно проделывал Даниель Баренбойм в Берлине.

Словом, дирижёр Натан Рахлин и его оркестр существовали по законам романтического общества, населённого несовершенными согражданами. Находясь в плену советской провинциальной повседневности, музыканты, благодаря Рахлину, примерно раз в неделю покидали тривиальную обыденность, чтобы на концертной сцене возвыситься и обнаружить в себе неожиданную окрылённость и жизненную перспективу.

Скончался он семидесяти четырёх лет в преддверии эпохи, когда он был бы, без сомнения, востребован. Умер как самый популярный и как самый неслышанный, непрослушанный и неразгаданный дирижёр эпохи. Баловень природы, он скандально вторгался во вкусы времени, определявшиеся законами «развитого социализма», совершенно не думая о последствиях, как, впрочем, и природа, частью которой он являлся.



Когда думаешь о Рустеме Хаджиевиче Яхине, слушаешь или играешь его музыку, невольно настраиваешься на возвышенный и светлый лад. В моём воображении с самого начала сложился некий лирический фантом: Татарстан, Яхин — эти два слова для меня с юности неразрывны некоей поэтической аурой внутреннего единства. Но удивительным образом ничего не изменилось и после личного знакомства с композитором, когда он неожиданно пришёл с тёплыми поздравлениями за кулисы по окончании моего сольного концерта в Большом зале консерватории.

В нём ощущалась редкая, поразительная цельность личности: человека, композитора, пианиста и его музыки. Да, он был очень сомневающимся (порой до отчаяния) в своих творческих силах художником, капризным, ранимым. Но при этом глубоко интеллигентным и скромным, трудолюбивым музыкантом. Общество, как мне кажется, его тяготило.

Он был Индивидуалист с большой буквы, жил в своём отгороженном от привычных будней мире звуков, которые, тем не менее, миллионами нитей были связаны с родным Татарстаном, его природой, языком,

культурой, историей и, самое главное, с музыкальным ежедневным бытованием простых людей. Именно ему, человеку абсолютно не пафосному, не общественному и удалось, на мой взгляд, художественно запечатлеть трогательную, интимную суть эмоциональной внутренней жизни своих земляков-современников.

В становлении профессионального татарского музыкального искусства, особенно в первый период своего развития, сосуществовали, как известно, две тенденции. Одна всячески ратовала за этнографическую автономность и особую специфичность татарской музыки, возражая против использования достижений других более развитых музыкальных культур. Другая, усилиями передовых музыкантов (к их числу принадлежал и Р. Яхин) пыталась вывести татарскую музыку за узкие рамки этнографических привязанностей на простор мировой культуры, сохраняя при этом национальные стилистические особенности.

В этой связи представляется необходимым остановиться на некоторых аспектах развития татарского фольклора. Общеизвестно, что вплоть до XX века татарский музыкальный фольклор был тесно связан с религиозными постулатами ислама, запрещавшим игру на музыкальных инструментах, пение и слушание музыки. Известный татарский просветитель XIX века Ш. Марджани писал: «Как же можно считать недоступным слушание проникновенных мелодий, считая в то же время допустимым наслаждение бессмысленными звуками природных существ. Конечно, нет ничего предосудительного в слушании мелодий, воспроизводимых людьми и музыкальными инструментами ... Удовольствие, получаемое слухом, для человека имеет не

меньшее значение, чем удовольствие, получаемое другими органами чувств».

Это высказывание Ш. Марджани свидетельствовало не только о недовольстве наиболее просвещённой части татарского народа догматической канонизацией музыкального искусства, но и о существовании иного концептуального подхода (в отличии от ислама) во взглядах на роль и сущность музыкальной культуры.

Разумеется, не следует рассматривать татарскую музыку прошлого, как явление лишь замкнутое канонами ислама и потому бедное и невыразительное. Бурное развитие в XX веке татарского профессионального искусства, да и всей музыкальной культуры народов Востока, поставило под сомнение тезис об ограниченности восточного музыкального искусства по сравнению с европейским.

Слуховая культура восточных народов, бытовавшая веками, принципиально отличалась от европейской. Отделённая по существу от мусульманских служб, музыка развивалась преимущественно как искусство светское. Однако, это не означало её несвязанности с исламом, который канонизировал все сферы политической, духовной и общественной жизни стран Востока, формируя определённое мировосприятие, психологию и общественное сознание людей.

Не останавливаясь подробно на всех аспектах развития канонического музыкального искусства Востока, и в частности татарского, укажем лишь на принципы, сохранившие и в XX веке свою эстетическую ценность. О живучести традиций и принципов восточной музыкальной культуры, красноречиво свидетельствует творческий опыт многих композиторов нашего времени.

Искусство музыкального Востока – это концепция личности, погружённой в эмоцию, личность пребывающая в данном состоянии. Человек не конкретизируется образно, важна эмоция, как настроение, украшенное ритмически и орнаментально.

Характеризуя в частности мугамные жанры восточной музыки, многие известные исследователи восточного искусства подчёркивают, что эмоции там не развиваются и не видоизменяются, а раскрываются в экстатическом пребывании. А если ещё более определённее: перед слушателями презентуется удивительно поэтичная эстетика состояний. Вам предлагается лирически концентрированное состояние через экстатическую погружённость в него. Словом, иная мировоззренческая и эстетическая концепция переживания. Но переживание лирическое, параметры которого предполагают энергию погружения в переживание, в определённую эмоцию. В связи с этим именно ладово-тональная основа часто олицетворяет образно-смысловую нагрузку. Мелодия же в песнях разных народов Востока самодостаточна.

Об этих характерных особенностях восточной музыки упоминает выдающийся писатель и музыкант Индии XX века Рабиндранат Тагор: «Обычно в песнях хиндустани слова играют настолько незначительную роль, что мелодия может сама без их помощи легко воздействовать на слушателей. Музыка достигает совершенства только там, где мелодия чарует нас в своём чистом виде».

И далее об исполнении: «В нашей стране настоящие слушатели удовлетворяются самой песней, а в Европе слушают исполнение ... В нашей стране даже крупные

певцы не умеют скрыть напряжения, когда поют. Они несколько не стыдятся нечисто брать низкие или высокие ноты, которые им не даются, потому что в нашей стране знатоки бывают довольны, когда силой своего воображения могут восполнить недостатки исполнения. По этой причине они презирают безукоризненную манеру исполнения сладкоголосых певцов».

При таком взгляде на двуединство творец-слушатель, последнему отводится довольно активная, едва ли не равная с творцом роль в интерпретации музыки.

Эстетика состояний характеризовала и татарский музыкальный фольклор, в котором мелодии песен, как отмечают большинство исследователей, являются сами по себе, без текста, носителями определённого образно-смыслового значения. Так, ещё в 1897 году русский исследователь С.Г.Рыбаков, в частности писал: «В мелодиях рассматриваемых инородцев ... веет влиянием посторонним, объективностью, точно они отражают явления природы ... отражают особый строй чувствований, который мы не понимаем».

Особый строй чувствований проявлялся не только в интонационно-мелодических особенностях, построенных на пентатонных звукорядах, но и в, так называемом, явлении «кочующих текстов», когда на одну и ту же мелодию можно было исполнять различные стихи. Причём четверостишья состояли, как правило, из двух частей, не связанных на первый взгляд друг с другом, что вызывало у части исследователей упреки в бессмыслице текстов песен. Однако несвязанность эта кажущаяся, так как между двумя половинками стиха всегда можно обнаружить внутреннюю связь эмоционально-образного плана, чаще всего построенную на образах природы. Обращение к образам природы для

выражения чувств человека характерно для тюркской поэзии, для всей восточной поэзии и культуры в целом. Природа, окружавшая человека, и сам человек были едины. Образы природы определённым образом настраивали, создавали эмоциональную атмосферу, погружали слушателя в нужное состояние, вызывали необходимый ассоциативный ряд.

Примечательно в этом смысле высказывание великого татарского поэта Г. Тукая: « ... в нашей народной песне первые две строчки часто не имеют значащего содержания. Они скорее напоминают первое прикосновение смычка в струнам скрипки перед началом игры».

Характеризуя некоторые особенности канонического искусства музыкального Востока, следует отметить, что оно не оставалось неизменным, а претерпело значительную эволюцию, связанную с экономическими и социальными преобразованиями, а также с поэтапным сближением с европейской культурой. Особенно интенсивным этот процесс стал в XIX-XX веках. Ошибочно было бы думать, что современную восточную музыку, и в частности татарскую, характеризуют лишь состояния самоуглубления и всеохватывающего погружения. За последнее время существенно изменились принципы развития и формирования: на смену состоянию пребывания приходит множественность образов, диалектика развития европейской драматургии.

Впрочем, следует отметить, что процесс сближения восточного музыкального искусства с европейским не являлся односторонним, многие произведения Вагнера, Дебюсси, Мессиана и других композиторов свидетельствуют, что европейская музыкальная культура небез-

зудспешно осваивала в свою очередь эстетику пребывания.

Эта особенность восточной музыки, как лирическая концентрированность мироощущения художника, с наибольшей силой преломилась в творчестве целого ряда художников молодых национальных музыкальных культур XX века.

Имя Рустема Яхина – одно из самых заметных в этой композиторской плеяде. Крупный художник лирического дарования, Яхин в своём творчестве органически связан с восточной культурой. Связь эта глубинная, уходящая корнями в традиции татарского фольклора и во многом объясняющая генезис лирического мироощущения татарского композитора.

Вместе с тем, музыка Яхина «этнографически не замкнута». Её интонационная, стилистическая почвенность художественно оправдана и потому интернациональна. Собственно, это неотъемлемое качество всякой истинной музыки. Являясь детищем татарской национальной музыки, произведения Яхина вышли за рамки татарской культуры и стали художественным достоянием мировой музыки.

Яхин в своих произведениях практически «не заботится» о моментах средостения национально-почвенных черт с самыми современными приёмами композиторского письма. Органичность сплава национальной стилистики с достижениями европейской музыкальной культуры – характерная особенность творческой манеры композитора. Невольно вспоминается высказывание В.Белинского о сущности национального в произведении: « ... национальность в художественном произведении есть не заслуга, а только необходимая при-

надлежность творчества, являющаяся без всякого усилия со стороны».

Формирование Яхина, как творчески активной личности совпало с периодом интенсивного освоения татарскими композиторами более старшего поколения новых для татарской музыки жанров и принципов развития тематического материала, а также принципиально новых гармонических и полифонических возможностей. В связи с этим отдельные исследователи творчества Р. Яхина утверждают, что композитору уже не пришлось в своём творчестве искать «союза пентатоники и гармонических закономерностей, присущих классической мажоро-минорной системе», который, якобы «утвердился в татарской профессиональной музыке задолго до Яхина».

Между тем, упомянутый «союз» – явление не раз и навсегда сформировавшееся. Творчество ведущих татарских композиторов разных поколений и индивидуальностей убедительно говорит о непрекращающемся характере процесса средоточения пентатонических особенностей национальной музыки с достижениями мирового музыкального искусства.

В связи с этим следует подчеркнуть, что несмотря на значительное влияние, которое оказала на формирование творческого стиля Яхина музыка его более старших современников, композитору с самого начала своего творческого пути приходилось искать и находить только ему присущие художественные решения как в плане интонационном, так и в гармоническом, формообразующем, фактурном и т.д.

Говоря о влиянии на Яхина музыки композиторов более старшего поколения, следует прежде всего упомянуть творчество Салиха Сайдашева, первого профес-

сионального татарского композитора, чья музыка оказала решающее воздействие на формирование почти всех композиторов старшего и среднего поколений Татарии. С юных лет Яхин хорошо знал не только вокальные произведения Сайдашева, пленявшие естественностью проникновения в интонационную сферу татарской пентатонной стилистики, но и музыку композитора к драматическим спектаклям Татарского театра им. Г. Камала. Тогда ещё совсем юный музыкант не раз задумывался о феномене популярности Сайдашева, доходчивости и демократизме его музыки. Общение с музыкой Сайдашева, по признанию Яхина, на всю жизнь стало для него непрекращающимся уроком мелодической щедрости и естественности.

Нельзя не отметить определённого воздействия на формирование Яхина ранних вокальных сочинений Загида Хабибуллина, композитора яркого гармонического колорита и мелодической свежести. Подкупали юного Яхина и вокальная лирика Джаудата Файзи, и творчество Александра Ключарёва.

Основоположник жанра татарского романса, Яхин без сомнения был хорошо знаком с вокальными произведениями Мансура Музафарова и Назиба Жиганова.

Во многом определяющими были встречи Яхина с музыкой Жиганова: Яхин неоднократно слышал вокальные сочинения Жиганова, его оперы «Качкын», «Алтынчач», с огромным увлечением исполнял его Сонатину для фортепиано, привязанность к которой сохранил на долгие годы. Большое значение имело личное общение с Жигановым во время сочинения Яхиным фортепианных Вариаций на тему народной песни «Яз да булла» («И весной и осенью»). Молодой, но уже маститый татарский композитор, преподавал Яхину

уроки высоко профессионального отношения в освоении жанров классической музыки.

Итак, органичность мелодического дара С. Сайдашева, гармоническая и интонационная свежесть З. Хабибуллина, высокий профессионализм А. Ключарёва, творческие находки М. Музафарова, освоение на стилистической пентатонной основе достижений европейской культуры в творчестве Н. Жиганова – всё это в значительной степени способствовало формированию композиторской индивидуальности Яхина.

Значительную роль в становлении композиторского почерка Яхина сыграла европейская музыкальная культура. В связи с этим следует подчеркнуть, что круг музыкальных, культурно-исторических явлений, повлиявших на формирование Яхина-художника, гораздо шире, чем принято говорить в связи с его творчеством. Приехав подростком в Москву, Яхин невольно погружается в высоко художественную атмосферу музыкальной Москвы 30-40 годов.

Эти годы – период формирования музыки новой общественно-экономической формации, предполагавшего широту творческих принципов при общности мировоззрения. С особенной силой зазвучали в этот период в творчестве многих композиторов романтические тенденции. Романтичность наполнилась импульсом утверждения новых духовных ценностей, основанных на провозглашенном равноправии людей разных национальностей, воспевающих достоинство человека, его благородство и готовность к подвигу.

По существу романтическим пафосом было окрашено всё музыкальное творчество композиторов тогдашней страны Советов. Разумеется, не следует отожд-

дествлять всю музыку того периода с романтическим направлением. Имеется в виду лишь доминантная атмосфера романтического утверждения в музыкальном творчестве нового кодекса нравственных ценностей в истории.

Романтичность революционной эпохи рождала художников новейшей романтической формации. В этой связи нелишне сопоставить романтических художников той поры с их предшественниками – романтиками XIX века. Как известно, романтиков XIX века характеризовал прежде всего разлад с действительностью, обращение к образам прошлого или к области экзотического вымысла.

Романтизм художников «строителей социализма», как было уже сказано выше, заключался не в преодолении непримиримых противоречий между личностью и обществом, а в утверждении, как им искренне казалось, принципов нового общества, глашатаями которого они являлись. Художники новой формации не бежали от действительности, а воспевали её – в этом и заключался пафос романтиков социализма, оптимистичность мироощущения, как концептуальной основы творчества. Не удивительно, что среди композиторов, чьё творчество было окрашено романтическими тенденциями, немало представителей молодых национальных культур.

Отмечая черты различий творчества романтиков разных эпох, следует вместе с тем подчеркнуть и общность эстетических позиций по многим параметрам. Как и в искусстве романтиков прошлого века в центре внимания художников «социалистического романтизма» – человеческая личность во всей её сложности и проти-

воречивости. Искусство, как и прежде – своеобразный дневник художника, звучащая биография.

Возникнув как реакция на известный рационализм, романтическая музыка обеих эпох давала право на эмоциональную раскрепощённость и стихийность лирического переживания. Одновременно искусство, обращенное к человеку, в значительной степени выполняло и функцию познания. Художников новой социалистической формации, также как и романтиков XIX века, отличает широта идейного кругозора, образованность и интернациональность мировоззренческих позиций. Роднит художников обеих эпох и бережное отношение к музыкальному фольклору, как источнику поэтического, образного, интонационно-стилистического плана.

Р. Яхин – романтик, значительно обогативший образную сферу татарской музыки. Известная исследовательница татарской музыки. Юлдус Исанбет справедливо подчёркивает в аннотации к авторской пластинке композитора, что « ... он расширил эмоциональное содержание татарской музыки, обогатил её новыми образами. Светлое ожидание, восторженность, устремлённый порыв – этого до Яхина в национальной музыке не было. Мятежность, патетика, страстность также введены в татарскую музыку Яхиным».

В творчестве Яхина нашли органическое преломление многие традиции романтической музыки прошлого века, в особенности русской. Преимущество Рахманиновских принципов в музыке Р. Яхина оговорена достаточно подробно. Исследователи отмечают прежде всего влияние фортепианного Рахманинова: в области фактурных принципов развития как в сольной

фортепианной музыке, так и в вокальных произведениях (в фортепианной партии); несомненна близость яхинской лирики лирическим образам Рахманинова – эмоциональная распахнутость, искренность высказывания, широта мелодического рисунка.

Говоря о традициях русской романтической музыки в творчестве Яхина, следует также обратить внимание на претворение в сочинениях композитора некоторых черт музыки раннего А. Скрябина, автора прелюдий оп. 11, ранних сонат и концерта для фортепиано с оркестром, произведений глубоко лирических, хрупких деликатных «прикосновений» к миру сокровенных поэтических переживаний. Сфера глубоко интимного – излюбленная тема фортепианных миниатюр Яхина.

Несомненно длительное, в течение всей творческой жизни, влияние на Яхина музыки П. Чайковского, перед гением которого он не перестаёт преклоняться. Особенно заметно влияние Чайковского сказывается в вокальном творчестве композитора, в принципах симфонизации романса, в психологизации образного строя вокальных сочинений, в формообразующих моментах и принципах мелодического развития.

Прослеживая в творчестве Яхина традиции русского музыкального искусства, следует упомянуть имя А. Даргомыжского, чьи плодотворные поиски, направленные на обогащение вокально-речитативной природы оперной и камерной музыки, привлекли в своё время внимание Яхина. Отголоски этого интереса можно обнаружить в вокальном цикле «В Моабитском застенке» и в некоторых других романсах композитора.

С большим увлечением изучал Яхин музыку Н. Римского-Корсакова. Он был безумно влюблён в его творчество до знакомства с музыкой П. Чайковского. Изумительный мир гармонического языка, оркестров-

ка, пример для композиторов многих культур, считал Яхин: «Римский-Корсаков оказал большое влияние на общее развитие в освоении восточной культуры и её специфического колорита».

Интересно отметить, что творчество крупнейшего русского композитора М. Мусоргский, оставило Яхина достаточно равнодушным. По признанию композитора, его «никогда не увлекала музыка великого реформатора русской оперы».

Постоянным пристрастием отмечено отношение Яхина к творчеству А. Глазунова, его балетной и симфонической музыке. Один из самых любимых фортепианных сочинений Яхина – это фортепианный концерт Глазунова.

С особым пристрастием и увлечением Р. Яхин изучает романтическую музыку XIX века.

Ф. Шопен – был одним из композиторских кумиров Яхина, привязанность к которому он сохранил на всю жизнь. «Удивительно, – говорит композитор, – что к музыке отдельных композиторов у меня бывали периоды охлаждения и некоторого разочарования. Среди них даже Рахманинов. Но два композитора, Чайковский и Шопен, на протяжении всей моей жизни не перестают быть для меня предметом постоянного восхищения, источником высочайших откровений. В Шопене, помимо удивительного благородства его лирики, особой соразмерности и гармоничности всех компонентов его многообразного творчества, меня не перестаёт восхищать его необыкновенное умение или дар бесконечного мелодического развития, когда одно нанизывается на другое, естественно, не нарушая поэтического смысла».

С большим увлечением отзывается композитор о музыке Шумана и особенно Листа. Мятежность, патетика, устремлённый порыв, введённые по утверждению Ю. Исанбет Яхиным в национальное искусство, в какой-то мере своими корнями уходят в романтическое искусство Шумана и Листа.

По признанию композитора, в годы учёбы был период восторженного отношения к Р. Вагнеру, как к мастеру оркестровки. Нравился Яхину и гармонический язык вагнеровских произведений. Но увлечение Вагнером было кратковременным. «Я вовремя почувствовал нечто «инородное» в музыке Вагнера, не созвучное мне, как индивидуальности».

Хорошо знал композитор фортепианные сочинения Клода Дебюсси и Мориса Равеля, увлекавшие его новыми колористическими возможностями, мастерским использованием принципа развёртывания музыкального материала и, в частности, пентатонных интонаций. Принципы автора «Образов» нашли опосредованное применение в фортепианном цикле «Летние вечера» и в других фортепианных миниатюрах.

Своеобразные отношения сложились у композитора Яхина с музыкальным искусством XX века. Будучи его представителем, одним из самых ярких композиторов татарской музыки, становление и расцвет которого пришлось на середину столетия, Яхин, тем не менее, стоит в стороне от основных направлений и тенденций, сохраняя на первый взгляд автономную привязанность к традициям и принципам романтического искусства. Говоря о взаимоотношениях Яхина с искусством XX века, мы имели в виду прежде всего творческую автономию композитора от поисков и достижений

композиторов Нововенской школы (А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга), «французской шестёрки» (А. Онеггер, Ф. Пуленк, Д. Мийо, Ж. Тайефер, Ж. Орик, Л. Дюрей), а также Б. Бартока, П. Хиндемита, Б. Бриттена, И. Стравинского, К. Орфа, О. Мессiana, и других представителей музыкального искусства Запада.

Причём, речь идёт не о том, что Яхин не был знаком с многообразными тенденциями музыкального развития двадцатого века. Напротив, его музыкантская восприимчивость всегда тянулась к различным проявлениям композиторского творчества – он хорошо был знаком со многими произведениями упомянутых композиторов, высоко, в частности отзывался об «универсализме» Бартока в его принципах подхода к фольклору, с восхищением говорил о выдающемся композиторском мастерстве Стравинского и Хиндемита, Онеггера и Берга. Не прошёл Яхин и мимо увлечения в 30 годах американским джазом. Однако, всё это многообразие музыкального искусства XX века Запада, композитор как бы принял к сведению, но не более. Музыкантская, художническая сущность композитора была далека от направлений западно-европейского искусства. Возможно, и уровень развития татарской национальной музыки требовал от композитора иного освоения материала. Истинная современность художника как раз и состоит в том, чтобы чутко уловить художнические потребности сегодняшнего дня.

Немаловажно отметить и то, что богатство классического наследия, разнообразие и широта художественных откровений советской музыки, сами по себе были в достаточной степени благодатны: источником вдохновения для представителя молодой национальной культуры, каковым являлся Яхин. Однако и в

отношениях Яхина с советской музыкальной классикой, немало своеобразных черт.

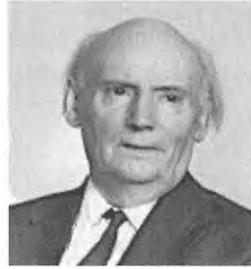
С огромным уважением относясь к творчеству таких корифеев, как С. Прокофьев и Д. Шостакович, он, тем не менее, не считает себя их последователем. Пожалуй, в творчестве Яхина, не найдёшь откровенных переключек с творчеством этих русских композиторов. Тем не менее, можно говорить о большей близости, например Шостаковича, не конкретно Яхину (или наоборот Яхина Шостаковичу), а некоторым принципам развития, свойственным восточной музыке в целом, и татарской в частности. Имеется в виду, прежде всего принцип развёртывания, так часто применявшийся Шостаковичем. Постепенное развёртывание и пребывание в одном эмоционально-психологическом состоянии. Приём, не просто часто используемый Шостаковичем, а как бы введённый им в композиторскую практику принцип развития, свойственный в свою очередь восточной музыке, принцип, который лежит в основе развития многих сочинений композиторов пентатонной зоны, в частности татарской музыки и непосредственно Яхина.

Больше непосредственных точек соприкосновения музыки Яхина с творчеством выдающегося армянского композитора, старшего современника Яхина, А. Хачатуряна, романтический пафос которого, а также самобытный сплав народных традиций с достижениями европейской музыки, оказал в своё время на Яхина значительное влияние. Высоко оценивал Яхин и творчество другого армянского композитора А. Арутюняна. В молодые годы, в период формирования Яхин испытал благотворное воздействие музыки Д. Кабалевского. Во многом композитору импонировала ещё с довоенных времён и вокальная музыка Г. Свиридова, подкупавшая

по его свидетельству «художественным аскетизмом» в использовании выразительных средств. Близка была Яхину во многом музыка азербайджанских композиторов Ф. Амирова и М. Мирзоева. Одним из образцов оперного жанра в творчестве композиторов XX века, для Яхина являлась «Севиль» Ф. Амирова – пример органического синтеза национальных черт и принципов развития музыкального материала на уровне самых современных средств композиторской техники XX века.

С течением времени вкусы и художественные пристрастия Яхина менялись. Но неотъемлемым качеством оставалось отзывчивость натуры Яхина-художника к новому. В круг его пристального интереса входили разнообразные явления художественной жизни. Он с неослабевающим интересом приветствовал поиски и находки молодых татарских композиторов.

Но как показывает его многолетний творческий путь, всё новое встречает и «переваривает» он как обладатель сильной и неповторимой индивидуальности. Он осваивал лишь то, что представлялось ему действительно необходимым.



Имя Альберта Семёновича Лемана было мне знакомо с детства, с зеленодольских времён (о чём я уже неоднократно упоминал в этих разрозненных заметках) и сопровождало меня фантомно (он сидел на приёмных экзаменах, на курсовых, выступал на собраниях, и т.д.), на расстоянии. До той первой личной встречи, когда я был вызван в его тогдашний кабинет проректора Казанской консерватории и был подвергнут уничижительной проработке за ничегонеделание на посту председателя Студенческого научного общества.

Судя по тому, что я не помнил ни одного заседания СНО, ни даже собрания, где меня (не спросив хотя бы моего согласия) предположительно избрали на эту весьма «почётную должность», критические сентенции Альберта Семёновича были по сути вполне справедливыми, но по форме ...

Это была краткая, иронично-интеллектуальная лекция о сущности человеческого существования вообще и развитии творческой личности студента в частности. И всё это в несколько утомлённо-бесстрастном тоне, перебирая какие-то папки, бумажки.

Конечно, он был непревзойдённым мастером риторики, подтверждавшей аксиому: риторика – это искусство не

только красиво говорить, но и глубоко и красиво мыслить. То есть философствовать. Сравнивая его с другими мастерами в этой области, которые своим страстным красноречием пытались достичь результата во чтобы там ни стало сейчас, сию минуту – эмоционально, темпераментно, с театральной аффектацией, стиль Лемана поражал некоей холодной остранённостью, словно бы он разговаривал с самим собой или с избранными. И снисходил до собеседника, не заботясь о его реакции, плавно спускался с небес в кружеве замысловатых афористических высказываний или едких переделываний отдельных фамилий (Подлецов, Придворонов ...), или казавшимися ему претенциозными названия сочинений (с его лёгкой руки цикл пьес одного своего студента «Струение мигов» часто называли «Мигание фигов»)

Его речь предполагала встречные усилия слушателя, иначе она провисала бесплодно в воздухе. Отсюда, как мне кажется, возникали в адрес Лемана упреки в «красивой говорильне». Иногда могло возникнуть ощущение – он властелин жизни. У него всё внешне получилось: карьера, звания, должности. На самом деле, он ещё с юности избрал другую цель – стать художником, ещё не представляя возможно тогда всех трудностей, возникающих на этом пути.

Став педагогом он пытался расшифровать свои представления ученикам. Сопротивление материала, помноженное на художественное осмысление – это и есть творчество, профессионализм. Сама идея ещё ничего не означает. Индивидуальность – это когда создаешь то, что хочешь слышать.

Впоследствии, мне довелось исполнять сочинения Лемана публично и перед этим взять, наконец-то, несколько педагогических консультаций у автора. Неоднократно присутствовать

на его уроках по композиции в Казанской и Московской консерваториях. Беседовать на различные темы и удостоиться подарка в виде сборника его фортепианных прелюдий с лестными для меня дарственными словами, чем очень горжусь до сих пор.

Общеизвестно, Казанская консерватория многими идеями и своим динамичным развитием во многом обязана титанической деятельности и личности этого выдающегося музыканта и композитора, великолепного интерпретатора, педагога различных дисциплин и общественного музыкального деятеля – Альберта Семёновича Лемана. Достаточно в этой связи лишь упомянуть о создании Леманом самобытной казанской композиторской школы, воспитавшей десятки композиторов автономных республик Поволжья, чтобы уяснить его значение и место в культуре Казани, республики и всего близлежащего региона.

Словом, Мэтр, Гуру, многолетний заведующий кафедрой композиции впоследствии в главном музыкальном вузе страны, Московской консерватории, признанный музыкальный авторитет в масштабах всей страны ... Однако, впечатление «легатности» его облика, некоей вальяжности, всегда казалось мне обманчивым. Достаточно было разглядеть в его глазах затаённую боль, ощутить невероятную интенсивность его мыслей, услышать мерцающий холодок полифонических линий в его фортепианных прелюдиях, проникновенный лиризм в «Виолончельной сонате в старинном стиле», посочувствовать «Сочувственным попевкам» ...

Его музыка, я убеждён, ещё ждёт внимания со стороны исполнителей, вдумчивого прочтения и живого отклика публики.

СТРЕМЛЕНИЕ К УНИВЕРСАЛИЗМУ



Вот человек, который, как мне кажется, «сформатировал» себя сам, свою жизнь, творчество, взгляды. Про него можно сказать: он просто всегда был и остаётся Анатолием Лупповым.

Конечно, он наш современник и колючие ветры эпохи также обдували Анатолия Борисовича со всех сторон. Более того, ему многие из них без сомнения нравились, иначе откуда эта неиссякаемая энергия оптимизма в жизни и в творчестве. Нет, это не признаки простоватого бодрячества, когда охотно становятся под «ситуационные знамёна». Это врождённая мудрость художника, истоки которой, как бы пафосно это не прозвучало, – в народной музыке, где органично переплавляется вневременное самосознание, история и актуальные события. Там, где не случается перегибов и искажений некоей «линии партии или государства».

Гармоничность общения Луппова с фольклором меня всегда удивляла. И не важно было – с русским, марийским или татарским. Вот уж, думалось, воистину всемирная отзывчивость художника не по заказу, а по велению собственного творческого дыхания.

Я слышал не раз упреки в его адрес во всеядности. Для меня же это была неистовая тяга к всеохватности инто-

национальных пластов, жанров, постижению глубинных особенностей различных инструментов и звуковых сочетаний – стремление к универсализму.

Прекрасный пианист и педагог, образованнейший музыкант, он никогда не кичился своим явным превосходством перед коллегами. Никогда, насколько я знаю, Анатолий Борисович не участвовал в кампаниях по преследованию неугодных людей, никогда не слышал от него огульного неприятия того или иного стилистического течения.

Он умел художественно осмыслить самые противоречивые впечатления от творчества композиторов-классиков до самых современных изысканий, и затем органично преломить в своих произведениях.

Удивительное чутьё у Анатолия Борисовича к деталям, определяющим, в конечном счёте, драматургическое целое. Причём не только в своих произведениях, но и в произведениях других авторов. Может быть мастерство *соединения* казалось бы несущественных деталей и подробностей в единую линию мелодического, гармонического или ритмического развития, позволило ему стать первоклассным композитором и воспитателем-педагогом.

Его педагогическая деятельность в консерватории по классу фортепиано и композиции, продолжающаяся уже более полувека, заслуживает отдельного разговора. Общим местом стало упоминание его учеников по композиции из республики Мари. И это справедливо – практически весь композиторский костяк марийских композиторов является учениками Луппова. Но трудно переоценить его учительский вклад в становление таких ярких и самобытных композиторов из разных реги-

онов страны (Москвы, Татарии, Бурятии, Удмуртии, Мордовии, Калмыкии, Чувашии и др.) как Петр Чонкушев, Александр Блинов, Александр Руденко, Юрий Болденков, Юрий Толкач, Александр Корепанов, Шамиль Тимербулатов, Масгуда Шамсутдинова, Геннадий Сураев-Королёв, Владимир Василевский, Аркадий Манджиев, Рашид Калимуллин, Михаил Антал, Лилия Тагирова и многих других – только перечень этих имён свидетельствует о невероятной амплитуде педагогического таланта Анатолия Борисовича Луппова, сумевшего в этом полистилистическом универсуме творческих тенденций и индивидуальных пристрастий найти к каждому свой подход. Луппов всегда в пути, он по природе – открыватель, замечавший то, что другие в силу разных причин пропускали.

Невозможно было не гордиться дружбой с ним, его вниманием к моим несовершенным литературным дебютам. Горжусь, что по моей сказке им был написан замечательный балет для детей, а затем и концертный его вариант для чтецов с симфоническим оркестром, имевших у публики в разных городах внушительный успех.

Как сказал кто-то из мудрецов: трудность не в том, чтобы быть кем-нибудь, а в том, чтобы им остаться. Мне всегда придаёт силы и уверенность сознание того, что за тысячи километров от меня продолжает творить и удивлять слушателей по своим созданным законам, выдающийся мой современник и замечательный человек, Анатолий Борисович Луппов.



Алмаз Закирович Монасыпов полностью соответствовал своему имени и в жизни и в творчестве. Его невозможно было ни с кем спутать – это был настоящий сверкающий Алмаз в богатой палитре татарской музыки.

Он смотрел на всё и на всех как бы чуть иронично со стороны, оценивая. Но на самом деле его этот огляд явлений и людей означал лишь первый немного недоверчивый шаг навстречу.

По собственному признанию он так и музыку сочинял. Возникший образ «прорастал постепенно», и становился настолько живым и притягательным, что в дальнейшем непременно требовал развития, чтобы вылиться в ... симфонию, в человеческую дружбу, в профессию. И если это случалось, не было более страстного и преданного делу, творческому замыслу, человеческой дружбе, человека и музыканта, чем Алмаз Монасыпов.

В истории татарской музыки, пожалуй, не припомню фигуры более, на первый взгляд, разбросанной, мечущейся в своих творческих исканиях с одной стороны, и

с другой – такой последовательной в своих коренных убеждениях.

Это проявлялось с юности. Вначале одержимость в последовательном овладении секретах виолончельного мастерства под руководством Рувима Полякова и Александра Броуна.

Затем уже в зрелом возрасте страсть к дирижированию приводит его вновь на ученическую скамью: двухлетняя аспирантура у Исайя Шермана, общение с Натаном Рахлиным. И как итог – многолетняя и успешная работа в качестве оперного и симфонического дирижёра.

Дирижёр он был своеобразный, импульсивный, ему было скучно оставаться неизменно в рамках засушенной академической дирижёрской техники, и он позволял себе несколько непривычные жесты и мануальные движения, чем вызывал иногда критику со стороны оркестрантов или солистов.

Помню, как однажды раздался у меня дома вечером телефонный звонок. Алмаз Закирович абсолютно спокойным голосом попросил меня придти завтра на репетицию симфонического оркестра филармонии, чтобы я со стороны послушал известного пианиста Дмитрия Башкирова со Вторым Концертом Брамса. Что-то у нас не ладится, посетовал он, возможно я что-то не так делаю. На репетиции была действительно нервная обстановка. Башкиров «дёргал» спонтанно темпы, «Шуманизировал» музыку. Естественно, оркестр и дирижёр «не попевали». Солоист недоволен морщился, качал головой. Монасыпов же был предельно тактичен и убедителен в своём прочтении Брамса. О чём я и сказал после репетиции Алмазу Закировичу. Наверняка вечером, заверил я его, Башкиров будет играть

спокойнее и стремиться к контакту с оркестром. Мои предположения оправдались, и концерт прошёл с большим успехом.

Благодаря своей творческой пытливости и многолетней дирижёрской практике, он был не просто необычайно осведомлённым и образованным музыкантом, но прежде всего постоянно сомневающимся в своей правоте художником.

Может быть поэтому он стал таким замечательным педагогом по композиции, никогда не настаивавшим на схемах и обязательных атрибутах жанра. Может быть поэтому у него и ученики, как музыкальные темы в его сочинениях, свободно произрастали, так сказать, в самобытных художников, таких как Шамиль Шарифуллин, Александр Миргородский и другие. Трудно представить более разных композиторов по стилистике, методах формообразования, интонационного развития тем: мэтра Монасыпова и его выше названных учеников.

И тем не менее, есть нечто общее в исходной творческой направленности и свойствах характеров этих композиторов. Это постоянное ощущение открытости всему новому, нацеленность на расширение выразительных средств и приобщение к ценностям мировой культуры. Всё это молодые ученики словно бы унаследовали от своего учителя. Никаких жанровых ограничений: от симфонических полотен до вокальных и фортепианных миниатюр.

Музыка Монасыпова яркая, театрально выпуклая, и в то же время лиричная, открытая многим интонационным ветрам и влияниям: древним традициям восточнотюркской культуры, так называемым *баитам*, джазу.

Его порой упрекали за сочинение «не татарской музыки», за фрагментарность, за «чрезмерное» использование эффектов. По прошествии времени мы видим, что творчество Алмаза Монасыпова заложило наряду с музыкой Жиганова и Ахметова основы развития принципов татарской симфонической музыки, сняло табу со многих ограничительных «предписаний» в интонационном развитии, в жанровом предпочтении.

В силу личных обстоятельств (у меня учились его внучка и невестка) мне пришлось не раз пересекаться и беседовать на разные темы с этим выдающимся музыкантом и обаятельным, элегантным во всём человеком.

Уже проживая в Мюнхене, я был в очередной раз поражён и глубоко тронут замечательным благородством его человеческого и артистического облика, прослушав в You Tube в авторском дирижёрском исполнении его исповедальное сочинение, посвящённое Салиху Сайдашеву – «Конец пути. Прощание с Мастером».



С Рафаэлем Беляловым мы занимались в училище по фортепиано у одного и того же педагога. Он был меня старше на шесть лет и на правах старшего, так сказать, опекал меня в первое время, давал советы, рассказывал кто есть кто в училище, в Казани и в современном музыкальном мире.

В его отношении ко мне не было ни капли спеси или снисходительности. Всегда уважительно спрашивал меня, что я играю, что читаю, какие концерты посещаю. Несмотря на разницу в возрасте, с ним было легко общаться, и мы вскоре подружились. Как оказалось, на всю жизнь. Поэтому известие о его трагической кончине стало шоком, от которого я не могу оправиться до сих пор.

Нас связывала не только музыка, но и Казань с её историей, взаимная человеческая симпатия и общность в неприятии оголтелой совковости в головах и нравах.

Раф любил татарскую культуру, но не кичился ею, а со знанием дела гордился её достижениями, приводил исторические факты её расцвета, рассказывал с некоторой печалью в голосе о количестве существовавших библиотек в древней Булгарии и других примечательных достижениях культурного становления своего народа.

И с огорчением переходил к современности: констатировал зависимость Татарстана от Москвы во всём: от продажи «татарского» мяса на рынках столицы (при тогдашней продовольственной голодухе в Казани) до установления памятников. Почему мы должны спрашивать разрешения у Москвы, кому ставить памятник в Казани, а кому нет, риторически вопрошал он.

Он был последовательный антисоветчик. Однажды во времена ещё «железного занавеса», на одном из юбилеев, в присутствии, так называемых, официальных представителей из партийных инстанций, он обратился к собравшимся следующим образом: «Дорогие господа! Я намеренно обращаюсь к вам не этим набившим оскомину словом – Товарищи! Обращали ли вы внимание, из каких слов состоит это обращение – ТОВАР И ЩИ. До каких пор нас будут держать за ТОВАР и предлагать за это жидкие ЩИ? Мы, деятели искусства, должны и обязаны быть ГОСПОДАМИ в своей профессии и жизни ... » Можно не объяснять, что за реакция возникла за притихшим праздничным столом.

Раф был человек мира: уважительно называл пианиста Горовица – Владимир Самойлович. И тогда уже знал хорошо многие его записи. Преклонялся перед искусством и гражданским мужеством одного из первых советских «невозвращенцев», пианиста Валерия Афанасьева (победителя Конкурса им. Королевы Елизаветы в Брюсселе). Ты знаешь, вопрошал меня Раф, что он не только сыграл все 32 сонаты Бетховена, но ещё и романы на французском языке пишет и издаёт?

Мне нравилась его музыка и нравится до сих пор. Я часто давал его произведения своим ученикам, играл сам, даже кое-что записал на радио. Я пропагандировал (какое ужасное слово!) его музыку, писал о его творчестве статьи, методические разработки, представлял

его самого и его творчество в клубах любителей музыки: «Зелёная лампа», «Гармония», «Гамаюн» и других. Делал без всякой выгоды и задних мыслей. Потому что хотел, чтобы его музыку узнавали всё больше и больше людей. Судя по всему и ему было безразлично, как я играл на рояле и преподавал, о чём он не раз признавался публично. В году, по-моему 1983, он даже модерировал мой авторский вечер в Доме Актёра в Казани.

Рафаэль обожал джаз и вводил его в незамутнённом, неприглаженном виде в татарскую музыку. Его „Рапсодия для фортепиано“, где Моцарт встречается, так сказать, не только с джазом, но и с татарской пентатоникой – настоящий шедевр, предвосхитивший подобные опыты француза Жака Люсье и австрийца Фридриха Гульды, который был одним из любимых, кстати, пианистов Рафаэля Белялова.

В исполнении моей дочери Анны «Рапсодия» Белялова (ноты с дарственной автора она хранит с особой бережностью) с огромным успехом звучала во многих странах. Играют её с удовольствием и наши зарубежные ученики, с удивлением и благодарностью открывая с помощью его произведений новый для себя континент татарской музыки.

Часто из консерватории мы шли с ним по вечерам до Кольца и подолгу застревали на каком-нибудь углу, продолжая начатый разговор.

По обыкновению он ходил с непокрытой головой даже зимой. Сухой, поджарый, с горделивой осанкой. Его курчавые волосы словно бы фосфоресцировали в свете тусклых ночных фонарей, излучая свет и тепло.

Разговор наш продолжается.

БИБЛИОТЕКА

консерватории в мои студенческие годы отличалась почти что семейной благожелательной атмосферой. Пожилая Елена Алексеевна Юдина учтиво выслушивала заказ, незаметно, почти не касаясь пола, исчезала в лабиринте шкафов, и также незаметно появлялась перед студентом с необходимым нотным фолиантом на котором частенько стояло факсимиле её мужа, одного из первых профессоров консерватории по хоровому дирижированию Михаила Алексеевича Юдина. На основе его личной библиотеки и возникла консерваторская библиотека. Елену Алексеевну гармонично дополняли её коллеги – обаятельная Шурочка Усцова, вдова ещё одного замечательного дирижёра-хоровика, основателя Хора Казанского университета, Леонида Усцова. И доброжелательная, интеллигентная и начитанная Валерия Вечеславовна Серебрякова, (супруга заметного казанского музыканта, скрипача Владимира Серебрякова) бывшая в курсе всех новых поступлений и актуальных публикаций. Эти три милые дамы незаметно помогали студентам во время экзаменов: быстро приносили к необходимым нотам дополнительную литературу, которую можно было пробежать глазами. А потом дожидались, радовались и переживали за полученные студентами отметки.

ВЛАДИМИР ВОРОНОВ



Учебная часть консерватории располагалась на первом этаже и долгие годы ею руководил Владимир Александрович Воронов, ставший впоследствии деканом, затем заведующим кафедрой сольного пения и проректором по учебной работе. Харизматичная личность, находившаяся в постоянном движении. Даже за письменным столом он одной рукой подписывал документы, правил педагогические афи-

ши, одновременно разговаривал по телефону, затем, вспомнив что-то, срочно выбежал из кабинета, вновь появлялся, находил в кипе документов нужную бумагу, снова убежал ... Но он умел и слушать, быть внимательным к просьбам и пожеланиям: внезапно замолкал и впивался взглядом в посетителя, как бы притягивая, погружаясь в проблему. О его умении гипнотизировать (он проводил даже общественные сеансы) ходили легенды, ведь приостанавливать ангину у вокалистов и совершать другие чудеса раскрепощения и излечения всевозможных болезней, мог только он.

ИРИНА ТЮНИНА

пожалуй, единственная в консерватории работала в помещении, куда не доносились звуки музыки. Она царила за железными дверьми и в абсолютной тишине. Деликатная и отзывчивая, Ирина Олеговна Тюнина являлась хранительницей личных дел всех преподавателей и сотрудников – по сути отделом кадров в одном лице. Соответственно владела и фактологической информацией о прошлом и настоящем консерватории и пользовалась всеобщим уважением и симпатией.

НАЗНИНА САБИТОВСКАЯ



Так уж было угодно судьбе, что именно её я увидел при моём первом посещении Казанской консерватории лет сорок пять назад. У приоткрытых дверей концертного зала красивая женщина слушала музыку. Всё сплелось раз и навсегда воедино почти по Мандельштаму («Россия, лета, Лоредея ... »): Казань, музыка, Назнина ...

С тех пор наше общение, переросшее постепенно в дружбу и не прекращается, несмотря на далёкие расстояния, разделяющие нас последние двадцать лет. И все эти годы я только, казалось, и делаю, что учусь у неё. Учусь преданности в дружбе. В независимости от субординации и политических ситуаций. Готовности и умению поддержать другого в горе и в трудную минуту. Умению радоваться чужому успеху как своему. Умению на деле не забывать обещаний. Учусь элегантности фразировки. И в музыке, и в жизни. Сабитовская переходит из тональности в тональность, из ситуации в ситуацию, из возраста в возраст с врождённой непосредственностью и грацией. Её прочтение многих произведений татарских композиторов для меня до сих пор необъяснимый поэтический феномен агогического дыхания и звукового аромата. А как элегантно накрывает она на стол, прогуливается по набережной, осматривает картины в музее ... Учусь уважительной благодарности к учителям, коллегам, ученикам. Открытости миру. Открытости ко всему новому, нестандартному, талантливому. Учусь дружить с временем. Учусь любить близких. Дочернему и сестринскому долгу. Я помню с какой внимательностью и нежностью относилась она к родителям. Помню как пестовала и опекала долгие годы свою младшую сестру Резеду и брата Рустема. Я знаю, какая она замечательная мать и бабушка.

Вся музыкальная жизнь Казани без Сабитовской была бы совсем другой. И не только потому, что она практически так или иначе участвовала почти во всех значимых музыкальных начинаниях, или как теперь модно говорить, проектах. Каким то чудом эта удивительная женщина умела и умеет соединять практически несоединимое: поколения, идеи, мнения, культурные традиции, творческие организации, даже страны. И конечно, людей. Не зря ей дарили дружбу такие разные индивидуальности как Назиб Жиганов и Рустем Яхин, Натан Рахлин и Алмаз Монасыпов, Николай Якушенко и Лев Литвинов, Мунира Булатова и Эмиль Залялетдинов, Зарцус Шихмурзаева и Валентин Берлинский, Яков Гиршман и Венера Шарипова, Минна Берлин-Печникова и Гариф Ахунов, Рафаэль Мустафин и Эммануил Монасзон, Туфан Миннулин и Равиль Мартынов ... Список можно множить и множить.

Назина Сабитовская – кто она? В чём её человеческий и творческий секрет? Пианистка, педагог, музыкальный деятель? Разумеется, это всё общеизвестно. А между тем, она просто соответствует своему имени: Нина по древней мифологии – Богиня плодородия. Незримое присутствие плодов её творческой деятельности весьма ощутимо не только в Казани и поволжском регионе, но и в близком и далёком Зарубежье, везде где живут и трудятся её родственники, друзья и многочисленные ученики.

У неё удивительное свойство не только слушать, но и слышать. Может быть поэтому с ней так хочется говорить, рассказывать о важном и пустяках, доверять, доверяться, мечтать, шутить. И в разговоре, и за роялем. Это редкое качество – способность к разговору, во время которого узнавание отдаляется от случайности первого знакомства и возводится в сферу идеального. Узнавание истинного собеседника, – а их, настоящих, согласитесь так мало, – всегда сопряжено не только с более глубоким пониманием чем при первой встрече а и позволяет вычлнить в преходящем устойчивое. Когда собеседник вырастает в твоих глазах в большей мере от того, о чём он умалчивает, чем от того, что говорит.

... Хотим мы или нет, любое мгновенье нашего существования в этом мире возможно только в единстве со всем, что было, есть и будет. ... Ничто не претит нашему времени так, как пустозвонная риторика. Манипулируя фактами с помощью декламации, всевозможных жестов и истерических заявлений, она ничтожна. В особенности если речь идёт о делах минувших.

Тем не менее, руководствуясь разумом, призванным отличать истинное от ложного, мы постараемся не рассуждать об уроках истории, не предостерегать и, уж тем более, не предвещать будущее. Ведь давно известно, что история ничему не учит тех, кто учиться не желает. К тому же, в ней при желании всегда можно обнаружить оправдание любой философии, морали, вплоть до «обоснования исторической необходимости и пользы» античеловеческих деяний. Хотя современники не в состоянии даже с помощью пытливого анализа, скажем года 1931, понять сколько-нибудь приблизительно наш сегодняшний год. И всё же – в будущее мы во все времена входим с некоей

оглядкой. Итак, год назван – 1931. Другой век, другая эпоха. Возможно ли хотя бы относительное воссоздание ушедшего исторического бытия? Попробуем взять за точку отсчёта – событие, чем это не мера исторического бытования? ... Однако, признаемся, что в данном контексте и безглом перечне фактов и событий, нас в первую очередь интересует – рождение в 1931 году Назнины Сабитовской.

Рождение в Казани – в советском городе пыльных ветров, белых крепостей, красных лозунгов, наклонённых башен и полуразрушенных храмов. В действительности же, Казань всегда существовала как некий самовозрождающийся после любых катаклизмов, поволжский Вавилон народов, культур, языков и традиций. Город, во все времена притягивавший бунтовщиков, реформаторов, гениальных провидцев. Город провинциальной косности и столичной кичливости, вольнолюбия и терпимости. Словом, Казань – котёл, в котором постоянно кипело варево дерзновенных, непримиримых позиций и идей не только для Казани, но и без преувеличений для всего мира.

Именно казанским воздухом были пропитаны прозрения патриарха Гермогена и Емельяна Пугачёва, Шигабутдина Марджани и Каюма Насыри, Гавриила Державина и Милия Балакирева, Николая Лобачевского и Ивана Симонова, Льва Толстого и Александра Бутлерова, Максима Горького и Фёдора Шаляпина, Владимира Ульянова и Галимджана Ибрагимова, Василия Качалова и Николая Фешина, Велимира Хлебникова и Давида Бурлюка, Хади Такташа и Габдуллы Тукая, Владимира Бехтерева и Николая Зинина, Александра Вишневского и Игоря Курчатова, Фариды Яруллина и Назиба Жиганова, Андрея Туполева и Сергея Королёва, Евгения Завойского и Семёна Альшуллера, Василия Аксёнова и Рустема Кутуя и многих, многих других ...

Теперь, когда во всём мире ищут новые модели и концептуальные решения совместного проживания различных народов в одном культурно-этническом пространстве, самое время взглянуть на многовековую историю Казани. Ведь даже сейчас, согласно статистическим данным на территории города благополучно проживают люди 115 (!) национальностей. Для большинства казанцев, впрочем, Казань – это просто дом. Словно бы от итальянского Каза – жилище.

Впрочем, между повсюду и всегда, между тогда и теперь нет и не может быть компромиссов. Реальность обыденна и зачастую нечувствительна и слепа. В повседневных буднях мы не привыкли задерживаться даже в преображённой действительности, мы в вечной гонке. И не замечаем, что всякая ситуация или жизненная коллизия уникальна в своей неожиданности и непоследовательности, и не всегда может быть подчинена законам логики или выведена из предшествующей и подготавливать последующую.

Разумеется, бытие каждого человека исторично. Но не каждая судьба имеет свойство быть историей. Как судьба Назнины Сабитовской, в зеркале которой отразилось наше с вами время.

(Вступление к книге «Музыка воспоминаний» Казань): [Б. и.], 2012

ФЛЁРА БИКЧУРИНА



была скромная, увлечённая своей музыковедческой профессией женщина, ходившая, на моей памяти в несколько старомодных платьях. Своим предметом она владела блестяще. На лекциях у Флёры Шафигулловны Бикчуриной сидело со всего курсового потока, как правило, всего несколько человек. Но даже среди присутствовавших студентов находились отдельные «смелычаки» сбивавшие её бесцеремонными вопросами. К удовольствию этих, впрочем, беззлобных и развязных шалопаев, она теряла нить разговора, краснела, начинала суетиться. Однако, многим, (в том числе и мне), импонировала её восторженность в подаче даже сухого исторического материала. Я всегда с удовольствием откликнулся на её предложения выступить вместе с ней в шефских лекциях-концертах в школах, институтах, музеях.

Там Бикчурина, кстати, слушали гораздо более внимательно, чем в консерваторских аудиториях. Тем не менее, на экзаменах она никого не «топила», не злопамятничала, была доброжелательной и верила всяким нелепым выдумкам студентов, неподготовившихся к экзаменам по «уважительной причине».

СЕМЁН КАЗАЧКОВ



внушал мне благоговение всем своим художественным и человеческим обликом. С виду кряжистый, небольшого роста пожилой мужчина излучал сияние праведника, знавшего секреты согласования жизненной разноголосицы, тайны музыкальной логики. Своим искусством интерпретатора, педагога, миссионера, своей манерой разговаривать и формулировать мысли, умением анализировать не только конкретную ситуацию, но и провидчески вычленять в частностях сердцевину, охватывать общее и глобальное, Семён Абрамович постоянно словно бы подтверждал высказывание Осипа Мандельштама: «Логика есть царство неожиданностей. Мыслить логически, это значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательств». Добавим, благодаря Семёну Абрамовичу Казачкову. Его хор, да и весь факультет, занимавший угловые классы в третьем этаже, ещё задолго до появления в консерватории органа, напоминал своим одухотворённым звучанием звуковую ауру этого короля инструментов. У каменных стен словно бы вырастали во время утренних хоровых репетиций крылья и здание устремлялось ввысь. Окрыленные студенты рас-

ходились после репетиций по индивидуальным занятиям к своим педагогам. Пожалуй, Казачкову, так мне всегда казалось, удалось создать в консерватории не просто кафедру истинных профессионалов хорового дела, а слаженный ХОР творческих единомышленников: В.Лукьянова, А.Абдуллина, Л.Усцова, Н.Джураеву, А.Булдакову, В.Леванова, В.Макарова, И.Рахимуллина и других.

НАТАН БРАУДЕ



принадлежал к когорте основателей консерватории и занимал одно из лучших учебных помещений на втором этаже рядом с ректорским кабинетом. Всегда в строгом костюме, при галстуке, энергичный Натан Владимирович ежедневно занимался на скрипке и находился в отличной исполнительской форме. У него, ученика легендарного А.И. Ямпольского, был лучший скрипичный класс в Казанской консерватории. Все ведущие скрипачи Казани, «прошли» так или иначе, через его руки. Официально я занимался по камерному классу у его жены (ученицы известного пианиста Теодора Давыдовича Гутмана), Цили Григорьевны Вестерман. Однако по семейным причинам Брауде часто её заменял. Можно сказать, они преподавали вместе, особенно если это касалось ответственных выступлений и конкурсов. Натан Владимирович был очень эрудированный и начитанный педагог со своими особыми философскими и нравственными представлениями о жизни: часто он цитировал различных авторов, особенно любил вспоминать Льва Толстого. Под их «семейным» руководством мы и стали с Костей Лопушанским призёрами Всероссийского конкурса в Москве. После окончания консерватории я неожиданно получил приглаше-

ние от Брауде стать преподавателем на кафедре камерного ансамбля, которой он руководил и где я и проработал на полставки три года. Рядом с ним и другими ведущими мастерами кафедры, конечно, многому научился – это была настоящая школа ансамблевого музицирования. Однажды Натан Владимирович предложил мне выступить с ним в дуэте с концертной программой. Мы начали интенсивно и очень интересно репетировать, но через пару месяцев Брауде сильно поранил палец на левой руке. Концерт отложили, так сказать, до выздоровления и лучших времён. А наступили вскоре, к сожалению, времена не совсем лёгкие. Семья Брауде подала документы на выезд в Израиль. К принятию этого решения, вероятно, Натан Владимирович и Циля Григорьевна пришли после долгих размышлений. Но подтолкнул их к последнему шагу, полагаю и жуткий случай избития одного из студентов-евреев (Г. Скупинского), прямо в стенах студенческого общежития с выкрикиванием антисемитской брани. Шокирующее событие попытались в ректорате замять, и если бы не мужественная позиция Брауде и Казачкова, заявивших публично протест, вплоть до выхода из преподавательского состава, то возможно и замяли бы.

ОЛЬГА ЕГОРОВА



отличалась элегантностью во всём: во внешнем облике, в манере разговаривать, читать лекцию, выслушивать собеседника, на экзаменах. Отменный специалист во многих областях теории и истории музыки, прекрасно игравшая на фортепиано, Ольга Константиновна с достоинством, чуть иронично (ах, чего только не бывает, не стоит преувеличи-

вать факты) вела слушателей по анфиладам современной музыки и в конце лекции непременно с вдохновением иллюстрировала на фортепиано свою мысль.

ЮРИЙ ВИНОГРАДОВ



– вот кто знал свой предмет основательно. Вот где было «не проскочить» на экзамене никому, ни дутому отличнику, ни лентяю – действовали только знания и конкретика. Знаменитые вздохи Юрия Васильевича, его «о-хо-хо» коекого сильно раздражали. Но те, кто имел удовольствие с ним общаться в свободной атмосфере, не могли не оценить его ум, эрудицию и приверженность истинным ценностям и фактам. А это немало – это основа любого ремесла. Сможешь ли ты стать мастером, это другая тема, но без ремесла нет и искусства.

СЕМЁН БАСОВСКИЙ



– бывший фронтовик, один из первых выпускников консерватории по классу Натана Брауде, неутомимый и последовательный создатель альтовых традиций в Казани. Семён Зеликович останется в моей памяти как один из самых доброжелательных людей, создававший в консерватории кли-

мат уважительности и равновесия. Это был, по моему, лучший проректор при Жиганове, умевший сглаживать углы, коррегировать неожиданные, тенденциозно-настроенческие выпады и решения ректора, о которых Жиганов и сам, спустя пару дней, жалел. Вспоминаю с благодарностью, как за день до распределения выпускников на работу, он отозвал меня в сторонку и посоветовал доверительно не приходить на заседание Комиссии по распределению выпускников, так как я был уже без моего вedomо (!) предварительно намечен для отправки на монгольскую границу в Туву.

ВАДИМ АФАНАСЬЕВ



считался по справедливости одним из лучших учеников Брауде. Профессионал высочайшего класса, учившийся впоследствии в Москве у профессора Ю. А. Янкелевича, он создал в Казани собственную афанасьевскую скрипичную школу. Его ученики звучали академично и отличались безупречной интонационной культурой. Со временем Вадим Алексеевич Афанасьев стал значимой фигурой в консерватории. Он двигался по жизни и искусству с врождённым аристократизмом. Неторопливо шагая по коридорам консерватории или Школы-десятилетки, где он одно время директорствовал (на мой взгляд это был лучший руководитель школы), Афанасьев не изменял своей элегантной стати. С аристократической осанкой он стоял и за пультом выпестованного им Камерного оркестра консерватории, учебного коллектива, которому были по плечу сложнейшие сочинения мирового репертуара. Афанасьев не вмешивался в интриги, склоки, сплетни. Однажды мы с женой Людмилой,

будучи совсем начинающими педагогами, пришли к Вадиму Алексеевичу походатайствовать в трудоустройстве одной нашей коллеги в десятилетку. Он задал нам лишь один вопрос: «Вы ручаетесь за неё в профессиональном плане?» И проблема была положительно решена за 20 минут. Нельзя, конечно, не сказать о музыкальном дуэте Вадима Алексеевича с его женой, великолепной пианисткой и педагогом, Фаиной Петровной Старателевой – это был без сомнения самый творчески долголетний ансамбль консерватории, деятельность которого прервала лишь безвременная смерть маэстро.

ЛЕОНИД ВОЛОВИЧ



- *это удивительное сочетание в одной личности музыканта, философа и юмориста. Всегда доброжелательный, подтянутый и оптимистично настроенный, Леонид Аркадьевич, когда читал лекции, никогда не упускал из виду аудиторию, словно приглядывался одновременно к студентам (интересно ли?), с удовольствием отвлекался от темы, отвечал на многочисленные вопросы. Его увлекательные лекции и семинары по эстетике пользовались неизменным успехом у студентов – он слыл всеобщим любимцем. Для него лекционная кафедра была своеобразной сценой (сказывалось музыкальное образование и опыт выступлений как камерного певца). Запомнился Леонид Аркадьевич и как неутомимый организатор замечательных консерваторских «капустников», куда на короткое время был вовлечён и автор этих строк, написавший даже к одному из новогодних представлений сценарий.*



К сожалению, люди пишущие, столько времени тратят порой свой талант на «полемическое обслуживание» явлений временных, принимая их за нечто постоянное. Ведь столько копий ломали в злободневном азарте музыковеды М. Нигмедзянов, Г. Касаткина, Ю. Исанбет. Кстати, Юлдус Исанбет первая из музыковедов поняла, и в своих высказываниях отстаивала многополярность существования и развития татарского искусства. И делала она это в те советские времена, когда надо было следовать только генеральным линиям.

Знаете, её часто не воспринимали или игнорировали, как мне кажется потому, что она не умела или не хотела делать это на уровне обобщений. Всегда в слишком субъективном тоне, иногда и не совсем дружелюбно.

Мне тоже от неё, так сказать, «доставалось». Но мне кажется, она просто не вписывалась в общепринятые иерархические каноны. Важно другое, что её научные тезисы были точны и оказались на европейском уровне осмысления.

По контрасту «с европейским уровнем осмысления» ей мешали тон и манеры. На неё, образно говоря, махали рукой и не воспринимали всерьёз, мол это та «известная» Исанбет.

Естественно, тон может обидеть и исказить смысл. Но по прошествии времени, можно всё же сказать что поиски и рассуждения Юлдус Исанбет будировали развитие музыковедческой и критической мысли в Татарии.

*Из диалогов с Н.Г. Сабитовской
Книга «Музыка воспоминаний» Казань 2012*



– это высшая, если можно так сказать, математика в музыкознании. Блестящий учёный, композитор, писатель, полемист, музыкальный этнограф, культуролог, радиожурналист и просветитель. Круг его интересов невозможно просто так очертить: обязательно упустишь что-нибудь. И всё же попробуем: фольклор, проблемы музыкального мышления, светомузыка, музыкотерапия, экология и музыка, философия Павла Флоренского, психоанализ культуры, типология музыкальных цивилизаций, рок-музыка ... Он фонтанировал идеями, высвечивал новые научные параллели и парадоксы, как само собой разумеющиеся. Его догадки и теоретические ракурсы ошеломяли, но не имели частенько практического применения, так как Абрам Григорьевич порой сам терял интерес к открытой им же теме и ... не завершал её. Он дарил музыкальному сообществу идеи, ослепительные и неожиданные, но через некоторое время был уже одержим другими, не менее интересными соображениями. Ему было скучно разрабатывать проблему, он зажигал и инспирировал других. Он создатель мелограмм – личных песен людей. Духовный наставник молодёжи: среди его учеников музыковеды М. Кондратьев, М. Хрущёва, В. Пец, композитор А. Следин, представители рок-сцены Б. Гребенщиков, В. Цой.



- без этих имён трудно представить себе историю консерватории. Истинные знатоки своего дела, высочайшие профессионалы и мастера педагогики, они отличались ещё и редкой уважительностью к своим коллегам. Помню с каким энтузиазмом музицировали мы с Маратом Гакифовичем Ахметовым, исполняя брамсовский цикл из трёх скрипичных сонат. Вспоминаю и короткое, но чрезвычайно интересное время сотрудничества с Ларисой Владимировной в различных проектах в пору моего проректорства.

БОРИС КАПЛУН



- особое имя в моей биографии. Это был Маэстро с большой буквы, музыкант Божьей милостью. Всё что он делал, поражало естественностью: и как звучала у него скрипка, и как он преподавал, общался с людьми, музицировал. Никогда ни на кого не злился, не обижался, не завидовал. Может быть поэтому его все любили – ученики, коллеги, друзья. «Мастер затакта» – его появление на сцене, в учебной аудитории, в коридоре, на улице всегда означало вступление в некую музыкальную стихию. Люди

подтягивались, настраиваясь на определённый «каплунский» ритм и тональность. Он никогда не мудрствовал, не излагал никаких теорий и интеллектуальных концепций. Просто брал в руки инструмент и показывал. Но мог всё выразить и жестом, глазами: разнообразие и противоречия окружающей жизни с естественностью проявлялись в синтаксисе звучащей с его помощью музыки, в её образах, метафорах, сравнениях, её паузах, замедлениях и ускорениях, её кульминациях и вопросах. Боря был Маг квартета – практически все струнники Казани прошли его школу. Школу взаимопонимания и слушания. «Квартетной музыки не бывает второстепенной, только великая», – любил повторять совершенно безафосный Каплун. Вдохновенно руководил он Камерными оркестрами ССМШ и консерватории. Мне посчастливилось с Борисом Каплуном несколько лет выступать с сонатными вечерами в Казани и других городах. Это было незабываемое время музицирования и дружбы с великолепным музыкантом и замечательным человеком.

БОРИС ТРУБИН



- *один из интереснейших композиторов Казани. Профессионал высокого класса. И как композитор, и как педагог. Его музыка мне всегда нравилась и я сожалел, что он выносил на публику не все произведения, а только те, что проходили его строгий отбор. Помню до сих пор впечатление от камерной и хоровой музыки Трубина. И, конечно, от отрывков из его оперы «Комедант Бугульмы». Его ученики были непохожи друг на друга. Тем не менее, он умел с каждым хорошо контактировать. Интересовался всегда новым в искусстве не по*

обязанности, а искренне. Один из немногих, кто поддерживал Софью Губайдулину в самые трудные для неё времена. Так получилось, что все написанные мной либретто так или иначе связаны с Борисом Николаевичем или с его учениками Борисом Четверговым (опера «Лобачевский») и Надеждой Кошелевой (балет «Алёна Арзамасская», который с успехом идет до сих пор в Саранском оперном театре). Проявлял он интерес и к моей напечатанной уже сказке «Чистые звуки», хотел написать по ней балет. Но его, так сказать, опередил Анатолий Луппов. Трубин был впоследствии одним из самых активных сторонников издания моей книжки «Диалоги о татарской музыке» и на деле помогал «проталкивать рукопись» через всяческие административные и прочие препоны.

ЛЮДМИЛА АХМЕДОВА и АЛЕВТИНА МИРКИНА



– два концертмейстерских асса, блиставшие на казанских музыкальных подмостках. Харизматичная Людмила Ахмедова своим умением читать с листа поражала не только студентов, но и Ростроповича, Рахлина и других музыкальных корифеев. Но сама вроде бы и не придавала значения этому уникальному таланту, любила и умела восхищаться талантами других. Запрос-то общалась со всеми в независимости от возраста и положения, была свойская, влюбчивая и смешливая. Люся предпочитала играть с инструменталистами. На сцене она, превосходно чувствуя партнёра, никогда не забывала, что она не солистка, а аккомпаниатор, не вмешивалась в интерпретацию и талантливо подстраивалась: как-то сразу уходила в тень, на второй план, даже в сольных проигрышах она оставалась в звучании намеренно матовой.

Алевтина Миркина завоевала репутацию лучшего вокального концертмейстера в Казани. Она обладала необъятным репертуаром, точностью, кошачьей пластичностью и хваткой в сопровождении певцов. В противоположность Ахмедовой, она управляла всем процессом выступления, властно и по-режиссёрски выстраивала форму произведения, дирижировала, выдерживала паузы, лепила фразировку, вела певца к кульминации. Такой же Миркина была и в педагогике: точно показывала студентам где надо подождать, где певца повести за собой, где показать больше баса, где облегчить штрихи ... Она стала первым и успешным руководителем вновь открытой в Казанской консерватории кафедры концертмейстерского мастерства.

РАШИД КАЛИМУЛЛИН



учился вначале в моей родной Зеленодольской музыкальной школе (кстати, как и Рубин Абдуллин). Спустя годы Рашид появился на казанском горизонте довольно неожиданно и, завоевав Лауреатское звание на композиторском конкурсе в ГДР, ещё в молодом возрасте кометой ворвался в музыкальную когорту ведущих деятелей Казани, определявших основные тенденции музыкальной культуры Татарстана. Несмотря на разницу в возрасте, мы быстро подружились и творчески активно взаимодействовали в осуществлении многих проектов. Теперь это маститый композитор, общественный и музыкальный деятель международного масштаба, автор огромного количества сочинений. Особенно нравится мне его фортепианная соната и кларнетовый концерт. Калимуллин полон до сих пор вулканической энергии, и всякий раз когда мы пересекаемся и

разговариваем, Рашид с энтузиазмом предлагает мне «что-нибудь такое замутить» – новое, непривычное, расширяющее общепринятые рамки культурного диалога между странами и культурами.

АЛЕКСАНДР МАКЛЫГИН

Музыкальный Мюнхен живёт по неписанным законам звукового хаоса. И совершенно не похож на другие немецкие города своей алогичностью, неуловимыми кадансами и пульсирующими ритмами. Неустанно импровизируя, город вмещает всю мыслимую и немислимую стилистику музыкального бытования, подтверждая репутацию одной из музыкальных столиц мира.



Словом, мюнхенский Пиано-Фишер-Холл был изначально адекватен дразнящей дерзости Ансамбля Александра Маклыгина. Сотни нахолившихся роялей, казалось бы в нетерпении двигались друг к другу. В молчании рояльной стаи слышалось едва сдерживаемое ритмическое клокотанье, шум тональных водопадов, птичий гомон и колокольные раскаты. Зал и публика готовились к неожиданностям. К импровизации.

Пусть и неосознанно, но мы все равны перед импровизацией. Мы наполнены ею без остатка. Она суть нашего дыхания и наших поступков. Разумеется, нас с рождения окружают казальсь бы незыблительные традиционные предписания и архитектурно-пространственные решения – города, дороги, трибуны стадионов, этажи, окна, порталы дворцов, витрины магазинов ... можно продолжать до бесконечности. Но обустроиваемся мы и живём в этом мире в постоянном поиске баланса между

уготовленными для нас на каждом углу конструкциями и собственными устремлениями.

Семиголовый «Импровиз-Рояль» Маклыгина (Камалева Наиля, Крюкова Ольга, Маклыгина Лия, Стыверина Эмилия, Тагирова Лилия, Хасанова Гузель) появился в прямом и переносном смысле словно бы из недр земли (артистическая находилась этажом ниже), и с первых же звуков волшебным расцвёл на глазах изумлённой публики фантазийным цветом и щедротными россыпями вдохновения.

Разговор с залом. Друг с другом. Как это было замечательно и естественно! С каким высочайшим мастерством и свободой самовыражения! Вот уж где торжествовало подлинное Музицирование без натужности и назидательных поучений. Яркая атмосфера красок и остроты ощущений, когда прошлое удавалось узнавать и открывать в будущем.

Двухчасовое музыкальное действо продолжалось с оглушительным успехом. В чём феномен казанских артистов и маэстро Маклыгина?

Уникальность творческой направленности ансамбля и высочайшее мастерство исполнения – это уже давно воспринимается как само собой разумеющееся.

Единство и многоликость интерпретационного «Я». Удивительное искусство слаженности, взаимозаменяемости и всегда индивидуально выраженной взаимодополняемости. Творческое утверждение на сцене импровизации, как философии, и одного из всеобъемлющих принципов творческого мышления. А не принадлежность только к джазовой атрибутике.

Сведение в концертной программе всех культурных эпох вместе. Органичное пересечение времён в рамках одной композиции. Распахнутость полистилистических диалогов. Напряжение «выгнутости формы» как высшее проявление гармонии. Баланс архитектоники и спонтанности. Понимание необъятности мира импровизации. Её нерасторжимости с классикой и непрерывного их взаимопроникновения.

Маэстро Маклыгин и его сподвижники ренессансны. Субстациональны. Их искусство впитывает, конденсирует эпохи и достигает максимальной слуховой осязаемости и интенсивности. Мир их импровизаций «телесен», его можно «пощупать». Они наделяют слушателей как бы двойным слухом,

позволяющим не просто узнавать знакомые мелодии, но и отождествлять их в предлагаемом музыкальном контексте.

Как хорошо что Импровиз-Рояль родился и состоялся именно в Казани. Что Казань и республика его поддерживают, дают возможность коллективу выступать в других странах. Как хорошо, что татарская музыка благодаря ему всё чаще звучит в Европе и Азии.

Слушая маклыгинцев, в который раз убеждался: Музыку создают не из философских кирпичей, а из звуков. Всё удовольствие в том, чтобы по мере звукового путешествия оживать темные закоулки, перегородки, лестничные подъёмы и чердаки, неподвижные фигуры ...

(Журнал «Пианофорум» Москва, 2017)

МАКС ПЕРЕЛЬШТЕЙН



Встречаемые нами в жизни люди, остаются в нашем сознании неким фантомом. Они не сохраняют тот знакомый нам единственный облик или возраст. Не говоря уже о сущности их многообразных проявлений: мы даже порой малую часть их не способны ни понять, ни тем более оценить.

Мы их интерпретируем. Дискутируем с оппонентами и мудрствуем оспаривать достоверность с ними самими.

Если имя Макс Перельштейн – мираж, я бы прежде всего предпочёл припомнить некоторые слишком известные обстоятельства. Так как и всякая другая история жизни, история его жизни изобилует загадками.

Попытайтесь сравнить разные судьбы нашего поколения, и вы увидите, что по сути они тождественны. Ведь все мы, перифразируя известный афоризм, вышли из «совкового цирка зверей». Ареной была вся необъятная империя советов. По сути,

в человеке нет другого такого же мощного источника энергии, как необходимость в системе ориентации и служении. Словом, хотели мы этого или нет, но мы все там служили. Кто кем, конечно. Роли распределяли по усмотрению администрации. Частенько кролик назначался на роль тигра. Или наоборот. Доверчивую же публику убеждали без особого труда – при необходимости пасть «замазывали» или для остротки демонстрировали через прессу преувеличенные клыки. Ну, и так далее. Плюс дрессура. Надо сказать дрессировщики были в совке истовые.

Мы теряли свои имена, нестандартные наши профили стирались до среднеарифметических, колоритная картавость изо всех сил стремилась к неприметному оканью ...

В Максе с юности чувствовался талант медвежьей силы и хватки. Но его посадили на цепь и играли с ним в послушание. Системе нужны были талантливые «медведи», тем более из еврейского питомника. Хотите быть музыкантом? Какая экзотика! Вот вам пути-дорожки – музучилище, консерватория, Мы вас по ним поведем, но на цепи, конечно. Как всех. А если будете послушным, или хотя бы играть в послушание, далее – оперный театр, музфак, кандидатская, доцентура ... Вот вам соответствующий репертуар, да необходимые темы для публикаций. Мастеруйте, Макс Михайлович ...

Макс внешне не брыкался, выглядел покладистым. С обаятельной элегантностью уступал дорожки всяким там нахрапистым лисицам и легкомысленным газелям.

Мастеровел, «окандидатился», начал в газетах да журналах пописывать, преподавать ...

И с тоской замечал, как время останавливалось и погружалось в неподвижность.

Весь этот конфликт, разумеется был запрограммирован совковой системой. Правда она недоучла, что и в рамках имперской диктатуры человек свободен выбирать между тем, чтобы иметь или не иметь собственные «идеалы».

Не знаю, насколько верен этот тезис, но Макс был из тех, кому удалось не растерять ни себя, ни свои идеалы. Во времена, когда уважительности не только перестали стыдиться, а просто уже и не замечали её отсутствия, все творческие и

человеческие проявления Макса Перельштейна словно бы ненавязчиво отстаивали уважительный принцип существования. Может быть поэтому – продолжая так сказать, интерпретировать Макса – выскажу мнение, что он один из тех редких людей, кто стремился воздействовать не на других, а прежде всего на себя.

Ни жизнь, ни творческие усилия Макса, впрочем, непригодны для слащавых гипербол, при настойчивом повторении которых, вроде бы капризно возникает или не возникает – слава. Но положи руку на сердце, спросим: приверженность Макса к наивному служению музыке была ли в равной степени свойственна нам всем? И кому из нас удалось, так сказать, наполнить по определению Ремизова «бедный скелет жизни ... цветом»?...

От былого времени остался некий ностальгический образ – аллегория необычного затворничества целого поколения. Пока в конце 80-х пока история вновь не напомнила о себе.

И вот тогда, очутившись в Израиле, Макс, как мне кажется, сумел полностью себя осуществить. Свободно и раскованно. Хотя и проторенных дорожек никто не предлагал и репертуар и тематику не подсовывал.

Оглядываясь на последние десятилетия, я вижу незаурядную динамичную фигуру Макса Перельштейна, неутомимого музыкального и общественного деятеля, педагога, пианиста, журналиста и просто замечательного человека, продолжающего с талантливой кропотливостью строить мосты доверия и уважительности.

(«Мост через два моря», Тель Авив 2012)



или Средняя специальная музыкальная школа для особо одарённых детей при Казанской государственной консерватории – так звучало полное название этого замечательного детища Жиганова.

Сокращённо – ССМШ, школа, в которой мы с женой проработали на отделе спецфортепиано более двадцати лет, и в которой 10 лет получала начальное и среднее образование наша дочь. Мы не только преподавали, но и с удовольствием учились у наших учеников.

Это была настоящая лаборатория по выращиванию и становлению подлинных музыкальных дарований и повышения квалификации педагогического мастерства для преподавателей разных рангов и возрастов.

Школа роста и диалога поколений. Она была густо населёна Талантами. Количество их на квадратный метр зашкаливало. Созвездие таких имён как Юра Егоров, Миша Плетнёв, Гуля и Рубин Абдуллины, Ира Лазарева, Альберт Асадуллин, Игорь Гирфанов, Рустем Абязов, Мила Леонтъева, Альберт Гильфанов, Халида и Рустем Хайрутдиновы, Валерий Буерин, Рустем Кудояров, Денис Чефанов, Рустем Сайткулов, Лия Ходжаева, Рэм Урашин, Коля Фефилов, Андрей Руденко, Олег Дусаев, Булат Мухутдинов, Андрей Лимаев, Элла Карпухова (называю только некоторых из тех, кому или имел честь преподавать, кого лично застал в наши «педагогические годы», кого слушал экзаменах и концертах) говорит само за себя.

Не менее звёздным был в те годы и педагогический состав – Фаина Львовна Бурдо, Марина Борисовна Арбузова, Кира Александровна Шашкина, Нора Семёновна Казачкова, Светлана Борисовна Симонова, Людмила Ивановна Диденко, Марина Васильевна Сухаренко, Наиля Фаткулисламовна Хакимова, Лоренс Иванович Блинов, Лилия Михайловна Хуснутдинова, Валерия Ивановна Пец, Лариса Владимировна Казанская, Инна Ефремовна Горемыкина, Иршат Насретдинович Хайрутдинов, Пётр Петрович Каплуновский, Нина Дмитриевна Круглова, Элеонора Багратовна Егорова, Александр Петрович Егоров и многие другие.

Плюс практически все ведущие преподаватели (совместители) специальных кафедр консерватории.

В заключение хотелось бы вспомнить руководителей школы, когорту подлинных энтузиастов-строителей музыкального образования: Георгия Христофоровича Ходжаева, Вадима Алексеевича Афанасьева, Иттаки Габдулхаевича Халитова, Джаудата Кармантуловича Айдарова, Розу Шамсеевну Болгарскую ...

Повествование начинает приобретать сюитный характер в силу некоей сюитности моего мышления и образа жизни – соединять несоединимое.

В попытках свести те или иные проявления к одному знаменателю почти всегда очутима назидательность. Самодовлеющее высокомерие любого тезиса уязвимо своей исключительностью. Поэтому ничто так не нуждается в известной доле скепсиса, как новоиспечённая формула.

Итак, с самого начала оставим в наших рассуждениях пробелы для сомнений.

В словах заглавия этих заметок легко различимо фонетическое взаимодействие: *суета сует – суета сюит*. Однако, соблазнительная близость упомянутого созвучия очевидна лишь на первый взгляд. Во всяком случае для автора, который, кстати, и обнаружил видимое и слышимое тождество как бы со стороны, лишь после написания.

Тем не менее, некий подсознательный импульс обозначил в заглавии если не всё, то многое, таящееся в ожидании последующих словесных «па».

Зацепимся для начала за только что произнесённое – *в ожидании последующих* ... Что-то должно последовать далее вслед уже сказанному? Логично. Иначе наши размышления прервутся, едва начавшись. Словом, мы жаждем *последовательности*.

Это ли не первый довод в пользу нашего основного тезиса о всеобъемлющем принципе сюитности? Или последовательности. Что в конечном счёте одно и то же.

Что касается *суеты*, то о ней позже. На самом же деле суеты никакой нет. Сюитность просто буднична. И в

этом смысле её метаморфозы, конечно, – суета. Но не более того.

Долгие годы исподволь подбирался к теме: вначале ещё в 1975 году были со студентами моего класса подготовлены и вынесены на сцену "6 Французских сюит Баха" и "История фортепианной сюиты" в трёх концертах.



Вместе с учениками – 1975 год

*Верхний ряд: Альфия Сафина, Евгения Цивцивадзе, Владимир Варшавский,
Инна Левина, Сергей Бондаренко.*

*Средний ряд: Фарит Ахметшин, Фарид Валеева, Галина Дынькова, Галина Синёва.
Нижний ряд: Ирина Рыжкова, Вера Медведева, Алла Гроссманн, Людмила Козелло*

Затем «Портретные сюиты Юрия Анненкова» в сочетании с сюитами Баха, Равеля, Бартока и Хиндемита; наши с Людой семь вечеров с поэтическими комментариями Равиля Бухараева и Лоренса Блинова в цикле «История фортепианной сонаты»; поэзо-концерты с актёрами Мариной Кобчиковой и Семёном Ярмолинцем. Уже в Мюнхенском Lenbachhaus сюитные фортепианные вечера с картинами Хаде Мюллера и скульптурами

Рахель Кон, программы в Stuck Villa с импровизационно-сюитными (Скрябин, Гершвин) вариантами на картины Кандинского; Сюитная фантазия «Молчание и речь» (скульптура Рахель Кон, танец Кристель Майер и музыка Михаэля Арманна). Наконец, обращение к «Картинкам с выставки» Мусоргского: в первый раз с картинами и видеорядом художника Рональда Краузе в Музее В. Кандинского (Lehnbachhaus). Второй раз в Max-Joseph-Saal der Residenz «Другой Мусоргский» – перформанс с моим текстом, картинами Олега Дробитко, актрисой Ханной Гроссманн и пантомимическим ансамблем. Чуть позже была написана а затем и поставлена в Мюнхенском театре «Triangel» драматическая пьеса «Сюита для немого клавира». А ещё были циклические, так сказать, сюиты (часто в содружестве с моими коллегами и учениками) с исполнением в Казани и других городах всех сонат Моцарта (20), Бетховена (32), Прокофьева (9), Скрябина (10), концертов Рахманинова (5). А также, «Музыка XX века» (7 вечеров), «Моцарт и романтическая музыка»(8), «Посвящение Мендельсону», «Шопен и музыка XX века» (7), «Фортепианные концерты Баха для одного, двух, трёх, четырёх клавиров», «История фортепианной фантазии» (8), «Щедрин-Остинато» (4), плюс ещё один цикл с «32 сонатами Бетховена и музыкой 21 века» с комментариями поэтов из разных стран (15 концертов в Германии, Чехии, России), «Моц-Арт-Фест», «Миф-Скерцо-Фест», «Место встречи – Доминанта», «Истоки и пути» ...

Тема доминировала: то робко, крадучись, то с неожиданной и неоправданной самоуверенностью. Теперь же ясно, что суетливая повседневность сама подталкивала, а порой и диктовала выбор темы, конкретная разработка которой по истечении времени выстраивалась также в некую сюиту сюит.

Окружающий нас мир – движение сюит, в которых человек теряется, тонет, снова выплывает... Суетится.

Итак, последовательность. Корень - след. Нет ничего такого в жизни, что не следовало бы одно за другим. В

этом бесконечном чередовании, естественно, благо наше и, естественно, выживаемость при любых обстоятельствах.

Даже в невнятном плутании по лабиринту этих запутанных робких размышлений.

Хотя и увязать часто бессмысленный ряд чередований не представляется возможным. И всё же, кто из нас не пытался в отчаянных усилиях – *следовать* толстовскому девизу «всё сопрягать»?

С л е д о в а т ь – вновь тот же неотступный корень, а далее – *послед, последний, следующий, после ...*

Попытаемся же связать *последнее* соображение с предыдущим, и направимся *далее*. Иначе говоря, вернёмся к теме, от которой мы, впрочем, и не отступали.

В каком-то смысле сюитность – универсальная форма жизни.

Сутки – сюита утра, дня, вечера, ночи.

Год – сюита весны, лета, осени, зимы.

Город – сюита улиц.

Улица – сюита домов.

Любовь – сюита надежды, ревности, разочарований, расставаний, борьбы, встреч, эротики ...

Сюита движения – время.

Сюита ветра – кружащийся ледоход перемен.

Течение рек, дыхание лесов и пустынь – сюита пространства, сотканная из воздуха, облаков, света.

Сюита преодоления – человек.

Лицо – сюита глаз, носа, улыбки, слёз, морщин, румянца ...

Можно продолжать бесконечно. До парадокса. Согласитесь, однако, разве всё существование наше, не

последовательность рождения, детства, юности, зрелости, старости и ухода? Каждый из нас, повертев головой из будущего в прошлое, может нарисовать собственную сюиту потерь и обретений. Хотя мы и не наделены даром замечать смену жизненных декораций и ритмов. «Другие по живому следу пройдут твой путь ...» Зато мы способны многое различать на расстоянии.

Угловатый танец подвигов и ошибок – сюита мифологического Тезея.

Безмятежность натюрмортов Сурбарана соседствует в испанской сюите живописи с мятежными холстами Теотокопулли, тёплыми детскими портретами Мурильо ...

«Изысканные предательства» Маккиавелли могут сменяться любовными танцами Манон, безумные триптихи Босха лукавой благопристойностью сонат Гайдна ... – хаотичная сюита человеческой памяти.

Как сказал поэт: « ... и вся земля была ему наследством, а он её со всеми разделил».

Сюита наследства – сюита присвоения. Сюита, в которой каждый «своих салазок государик».

Сюита гениальных трюизмов, ставших откровениями. Или гениальных откровений, ставших трюизмами.

Завораживает, что части сюиты танцуют, играют, искрятся, прячут лица под масками. Чем не театр? Может прав персонаж одной моей пьесы, Блинд, когда говорит: чтобы не умереть от знания истины, надо всё время что-то придумывать, играть, притворяться, изобретать велосипед, рисовать, «барахтаться» в сочинении музыки. Или пьесы. Или спектакля. Или необы-

лицы ... Прятаться в создаваемом пространстве от себя самого.

Обратимся к музыкальной традиционной форме, которая так и называется – сюита. Соответствует ли её модель выше сказанному?

Чем детство не Прелюдия – длинное, сладостное предощущение будущего. Медленно текущая повседневность, наполненная подробностями. Пора жизни, когда ты ещё ощущаешь себя неразрывной частью уютного целого.

Алеманда тоже ещё довольно робко вглядывается в завтра, но уже поторапливает, кружит от избытка веры в осуществление всех желаний.

Куранта яростно молода и упруга, на пределе всех возможных сил, когда время и скорость подчиняются, казалось бы, без оговорок. Вперёд на одном дыхании! И нет других проблем, как только со всей полнотой молодости ощущать себя в этом мире, простом и ясном. Завихряющиеся сюжеты юности, первые открытия. Обретение полифонии, обретение *знания* ...

Сарабанда – это первые утраты. Гниющий запашок зрелости. Напоминание о бренности всего живого. Расставание с иллюзиями о бесконечности. Заглядывание в бездну иного мира.

Менуэт, Паспье, Полонез и другие номера. Открытость миру. Танцы благодарности за возможность дышать, узнавать, радоваться ...

Или неблагодарности. Естественное ощущение ритмичности жизни.

И вот уже последние «па» в Жиге. Как бы *после* смерти (Сарабанды) можно и повторить за Сократом: «Я знаю, что я ничего не знаю». Слепящий сгусток

последней энергии. Прощание с подробностями. Разгорающийся огонь того предела, за которым молчание.

Чем дальше, тем время несётся с большей скоростью. И танец идёт какими-то рывками. Но танцуешь ...

Когда-то танцы, что составляют части традиционной музыкальной сюиты, существовали в различных странах отдельно. Начиная с 16-18 веков их стали объединять в сюиты.

Прелюдия – это не танец. Означает предо-, вступление. По-русски говоря: это цветочки, не ягодки, что будут потом ... В самом начале Прелюдия была маленькой пьеской, но затем постепенно, особенно в «Английских сюитах» Баха, разрослась до гигантских размеров. Чуть ли не «перевешивая» всю остальную сюиту. Бах гениально угадал, что по сути всё прелюдийно в этой жизни-сюите. Да и сама жизнь прелюдийна. Оттого появилась и кружится, и длится эта нетанцевальная прелюдия в танцевальной сюите.

Алеманда в переводе означает н е м е ц к а я. Во многих странах до сих пор Германию называют Алемания. По характеру танец задумчиво-раздумчивый.

Куранта – быстрый танец французского происхождения. Куранту танцевали по кругу лишь женщины, мужчины только поддерживали дам.

Сарабанда – самый старинный и загадочный танец, происхождение которого связано и с Андалузией, и с арабскими народными мелодиями, и даже с мексиканским фольклором. Танец, который с одиннадцатого века столько раз подвергался переосмыслению: то ли озорной, то ли величественный, то ли танец урожая, то ли ритуальный танец погребения ... Сарабанду то запрещали, то она становилась модной при испанском королевском дворе. То она звучала темпераментно в со-

провожении кастаньет, то в лирическом обрамлении арфы. Но уже начиная со времён Баха – это танец-эпифания. Своеобразное посвящение прошлому. Не обязательно она должна быть трагической. Много Сарабанд светлых, медитирующих, мистических, «подсознательных». Не столько оплакивание, сколько поэтический памятник памяти. Первоначальное легкомысленное, почти фривольное значение сарабанды совсем забыто – это ярчайший пример возможного переосмысления всего и вся.

Жига – танец английских моряков. Когда всё уже вроде нипочём, вразнос, после «принятия во внутрь», притопывая грубыми башмаками. Но с ритмичной напористостью.

В сюите лишь Ария не танец, а по обыкновению сольный номер в опере. Но сама опера изначально разве не сюита отдельных номеров?

К чему эта приблизительная информация? Ведь наша цель не музыковедческое исследование. В принципе, это своеобразное приглашение для неискущённого читателя попутешествовать с нами по сюитному материку. Всё начинается с сопоставления. С отличия одного от другого. Простое сравнение позволяет заметить особенности, определить характер явления. Различать запахи. шумы, движения, неподвижный предмет от живого существа, твёрдое от жидкого, горячее от холодного, громкое от тихого и т.д. и т.п. Первый шаг в постижении множественности мира.

Сопоставляя, подчёркивая разность, контрастность, мы интуитивно ищем и находим черты объединяющие. Наверное, людям и природе чужда разъединённость. Сопоставив, мы тут же ищем подобия. Нам тесно и неудобно в рамках противопоставления.

Сюитное мышление изначально заложено в человеке. Самые древние ритуалы свидетельствуют об этом: праздничные, траурные, культовые: первобытные празднества по окончании охоты, совместные танцы и трапезы, приношения жертв ...

Нам лишь кажется, что мы изменились с тех доисторических эпох. На самом же деле нас окружают те же, лишь внешне изменённые ритуалы. Стоит лишь задуматься о традициях трапез и застолий – этой может быть самой фантастической по разнообразию и контрастам сюите – сюите еды.

Но нас интересует не последовательность этих общеизвестных проявлений в эволюционном развитии человека и общества, а поразительный, часто интуитивный непрекращающийся поиск сюитного охвата мира в искусстве.

Сюита толерантна в своей основе. Она приемлет множественность и узаконивает принцип взаимосвязанности. А значит и развития. Возникновение в своё время буддийской, иудаисткой, исламской, христианских религий был необходимый шаг в осмыслении множественности мира, попытки создания целостной нравственно-философской системы бытия.

Но ещё задолго до этого предки наши лепили трёхглавые скульптуры диких зверей, чудищ, полудедей, рисовали на скалах улетающих в будущее одного за другим музыкантов, танцоров, влюблённых ...

Магические сюиты символов, квадратов, кругов, цифр. Сюита четырёх пунктов-кружков с пятым в середине квадрата, олицетворяли для индейцев Майя вселенную. Или землю, открытую «на все четыре стороны».

Повторим, сюита – возникновение толерантности. Преодоление антагонизма, чёрнобелости. Бессмысленное противостояние не подчиняется принципу последовательности, а приводит к взаимному отрицанию, исчезновению. Это соображение уже что-то проясняет. Или хотя бы пытается эмоционально осмыслить развитие известной нам цивилизации.

Сюитность всегда осмысленна именно в своём требовании *п р о д о л ж е н и я*. Даже абсурдное, непонятное оттеняется впоследствии чем-то другим, поддающимся объяснению

В сюите нет начала: она возникает как бы из уже существовавшего. Но никогда не начинается с жиги или с менуэта.

Космос сюит. Вселенная. Одна перетекает в другую. Плывёт, летит, мерцает.

И ещё. Сюита не может более состоять лишь из двух частей, то есть замыкаться на противопоставлении.

С другой стороны объединённости невозможно добиться с помощью лишь подобия. Подобие – это некий изначальный понятийный знаковый уровень. Само собой разумеющийся и потому незаметный. Внутренняя связанность, последовательность частей целого достигается во многом благодаря отдельности, самобытности проявлений свойств этих частей к самосуществованию.

Иногда нас посещает ощущение разорванности мира. Или хаоса. И в самом деле, разве каждый город для нас – сюита? Представим анфиладу комнат, двери которых закрыты. Пусть временно, но нас сразу же настигает

паника – мы теряем, казалось бы, врождённый синдром *последовательности*. Это чувство потери будущего лишней раз усиливает, подчёркивает всепроникающий принцип сюитности бытия.

Нет ничего нагляднее мира звуковых сюит. Звук (идея по Платону) – это духовное содержание, лежащее в основе каждого реального явления, каждой зримой формы. Ноты – зеркальное отражение всевозможных звуко-рядов.

Блаженство комбинировать этим звуковым хаосом. Музыкантское существование – это может быть самая наркотически сильная иллюзия *владения* жизнью посредством создаваемой последовательности звуковых линий, ритмов, ускорений темпа, пульсирующих пауз, калейдоскопа спонтанно возникающих и рассыпающихся гармоний – всё как в быстротекущих днях с ослепительными иллюзиями и ледящими прозрениями, – цвето-световые сюиты, наполненные дурманящими ароматами или гарью пепелищ ...

Числовые ритмы. В любой комбинации чисел сюитный принцип. 3 – тоекратное повторение-заклинание. Пришедшее к нам из древности, из пословиц, присказок, сказок оно экзистировало с успехом и поныне.

9, 7, 12, 21, 24 ... – каждое число или сумма чисел, числовых сюит могла бы нам многое рассказать о культурных традициях различных народов. Но это вновь отдельная тема.

Искусство с самого начала своего существования, постигало и осваивало в различных формах, казалось бы, лишь законы сюитности или возможности её преодоления.

Древние пляски и игры в Японии («маи», «асоби») представляли собой своеобразный цикл сказаний, а, так называемые, популярные в народе «Пляски Кумэ» являлись «песенно-танцевальными циклами», в которых рассказывались при посредстве поэзии, песен, танцев истории самого разнообразного характера. Не менее цикличны были всевозможные обрядовые ритуалы, связанные с укрощением огня или празднования после удачной охоты.

В китайской музыкальной культуре древности, согласно определяющей роли единого или отдельного звука, традиционно каждый тон пентатонного звукоряда символически означал вещество предметного мира, цвет или даже философское понятие. Например, звук «Кю» (до) соответствовал Северу, планете Меркурий, Воде, чёрному цвету. А двенадцать ступеней звукоряда «люй» должны были соответствовать двенадцати месяцам года, которые в свою очередь назывались по именам животных. Звук считался важнейшим составным качеством «Великого Пути» (Дао) и потому воплощался во времени и пространстве, которые и являлись атрибутами Единого. Даже музыкальные интервалы связывались с определёнными промежутками времени.

Схожая сюитная символика бытовала в музыке стран Вавилонского царства – определённые звуки соответствовали временам года.

Поражает воображение архитектура. Она с самого первого древнего построения вся циклична, сюитна вне зависимости от эпох и стилей. В глаголе, в понятии *строить* слышится нечто родственное сюите. То же стремление к объединённости отдельных частей в одно целое, с сохранением и даже подчёркиванием сепарат-

ности этих частей. Направленность на некое внешнее, атрибутивное воссоздание внутренней гармонии, необходимой для каждодневного человеческого бытования. Эта идея равно сильна и в жилых домах, и в общественных постройках, дворцах, храмах.

Я не ищу никаких доказательств. Сама жизнь, природа нашей планеты, не говоря уже об истории, цивилизации и культуре, являют всё новые и неоспоримые свидетельства этого всепроникающего принципа бытия. Впрочем, может быть мне лишь так видится. И я просто предлагаю посмотреть на мир в этом ракурсе.

Не могут не заставить нас задуматься о сюитности «геометрические танцы» древнеегипетских построек в Фивах. А удивительные настенные росписи в фиванских дворцах? Разве это не застывшие сюиты исчезнувшего мира? Сюиты профилей, лиц и фигур, обращённых друг к другу. Они слушают друг друга. До нас доносится едва уловимый ритм их дыхания, повседневных проблем и радостей. Единая тональность растворения в неделимом мире небесных светил, священных растений, животных и птиц, не просто равных человеку по росту, но и стоящих как бы с ним в одном ряду. Чем не сюитная созвучие мира, в котором человеку принадлежит только один из многих танцев-частей.

Мы можем бесконечно путешествовать во времени и пространстве, и без усталости поражаться идентичному освоению мира у разных народов в различные исторические эпохи. Достаточно лишь поверхностного взгляда на многочисленные трёхликие изваяния Бога Шивы Тримурти Махадео в древней Индии и «Троицу» Андрея Рублёва, на «Стену черепов» индейцев Майя, пейзаж-

ные сюиты японца Хокусаи, избыточное, колонадное сумашествие городов античности ...

Визуально-сюитное видение мира живописцев не прекращалось с древности до современных циклов Уорхола. А с появлением его величества Кино стало и вовсе доминировать в визуальном искусстве. Любое дерзкое, казалось бы, нововведение, на деле лишь модификация сюитного принципа. Телевидение – сюита передач на различные темы, объединённая или подчинённая законам сюитности. Также и отдельные передачи, начиная с выпуска последних известий и кончая ток-шоу или концертном, не что иное, как своеобразные видеосюжетные сюиты. Не говоря уже о видеоклипах.

Справедливо, однако, будет заметить, что наряду с утверждением и освоением сюитности в искусстве, не менее сильна была и остаётся тенденция преодоления цикличности

Обратимся к истории создания и развития оперы – разве это не попытка преодоления сюитности? Непрекращающиеся усилия по созданию на сцене сквозного единого действия. Или, образно говоря, *иллюзии жизни*. Человек, как ни странно, сюитностью тяготеет. Вернее той её стороной, где ощущается замкнутость отдельных построений. Тогда ему видится лишь статика, пограничность, несмыкаемость частей целого.

Старые мастера-композиторы Голландии, Испании, Германии ещё в добаховские времена соединяли в маленькие сюиты два, затем три танца. Они наслаждались достигнутым завоеванием эпохи – сопоставлением тан-

цев светских и, так называемых, народных. Для того времени важнее было найти и подчеркнуть в танцах общность, а не контраст. Драматургия этим и довольствовалась. Подлинно глубокое освоение жанра сюиты начинается с Иоганна Себастьяна Баха. В его творчестве устоялась и утвердилась известная очерёдность основных танцев. Композитор смело вводит в сюиту и новые. Через сюиту великий кантор как бы обращается к другим национальным культурам, или вернее пытается «влезть в шкуру» француза, англичанина, итальянца и сочиняет 6 французских, 6 английских, 6 итальянских (партит) сюит. Вдобавок Сюиту на отъезд любимого брата, Французскую увертюру, и другие произведения. При этом оставаясь, естественно, немецким музыкантом, и преодолевая замкнутость германского общества, он один из первых в истории искусства указывает на универсализм человеческого мышления, на необходимость культурного взаимодействия.

В это же время французские клавесинисты Шамбоньер, Куперен, Рамо, Дакен, едва освоив традиционную сюиту, ломают её каноны. С элегантно ненавязчивостью они объединяют в циклические сюиты пьесы не всегда танцевальные, а часто сюжетные, с определённой программой. Причём без какой-либо внутренней соединяющей линии, предвосхищая принцип киномонтажа. Сценки из жизни, зарисовки, портреты. Но с непринуждённой дистанцией и юмором. Без глубокомысленных медитативных обобщений Танцы, так сказать, для танцев.

Романтизм попросту попытался не замечать сюитности в мире и отгородился от объективности, упоённо зарывшись в самокопание и эмоциональных деталях. Казалось, искусство неумолимо сплавлялось в единый

психологический поток, совершенно забыв о сюитном жанре. Сюитные опыты Грига и некоторых русских композиторов только подчёркивали основную тенденцию.

Однако, Первая мировая война разрушает призрачную картину единство мира. Не случайно во время войны и в первые годы после нее ряд композиторов (Дебюсси, Стравинский, Шёнберг, Равель, Барток, Хиндемит, Прокофьев, Сати, Онеггер, Пуленк, Мийо ...) независимо друг от друга, вновь обратились к сюитному жанру как к модели согласия или спасения, возвращения к былым ценностям.

Всё поверхностно, бегло, ни на чём нельзя внимательно сосредоточиться. Наш взгляд скользит по контурам деревьев, мимолётно схватывает чей-то встречный взгляд, вдыхает тут же исчезающий аромат, ощущает порывы ветра ... Погрузиться в созерцание пейзажа или яблока, или знакомого лица? Невозможно. Нелады у нас со всеми этими подробностями, нюансами ...

И, разумеется, не проследить до основания эту пресловутую сюитность. Выдумка. Игра. Или попытка ухватиться за очередную соломинку, чтобы обрести некий смысл в непрекращающемся суетливом беге от ... *последовательности*. От её неумолимых бицепсов, логики и неопровержимой доказательности. От её затуманенной перспективы, темного туннеля бесконечности.

Хорошо бы повернуть всё вспять, сделать зигзаг, вернуться в прошлое, или вообще остановиться и понаблюдать со стороны – как движется время.

Или путешествовать в пределах лишь одного зависшего над тобой фиолетового звука. Или научиться воскрешать стёршиеся лица, или коллекционировать поцелуи.

И не знать ни страха, ни памяти, ни любви. Не знать ничего. Не понимать «космичности» собственных мыслей.

Да, вовсе её не хочется, этой сюитности. Позвольте нам лишь легкомысленно суетиться. В сюите суеты. В непоследовательной последовательности.

И в заключении признаться в непреднамеренном розыгрыше. Так уж получилось.

Какое-то наваждение с этой сюитой. Слава богам, что не было хотя бы произнесено нечто сокраментальное: все мы вышли из сюиты ...

Возможно, *после* написания *последней* точки, или многоточия, *последует*...

Но это уже *следующая* история со своими *последствиями*.

ЗВУКИ ФОРТЕПИАНО

*Что звуки фортепиано – всего лишь звуки.
Их нарочитое лукавство, столкнувшись
с саднящим вероломством памяти,
на полуслове замерло ...*

Звуки, за которыми судьба не только композиторов, но и пианистов, что посвятили себя этой трудной, но прекрасной профессии исполнителя. В предлагаемых читателю различных и по жанру, и по размеру текстах попытка воссоздать хотя бы эскизно облик пианистов, сыгравших определённую роль не только в культурной жизни тогдашней Казани, но и в моей.

ЭЛЬФИЯ БУРНАШЕВА



О ней лучше всего могла бы рассказать она сама в жанре ею талантливо придуманных и уже ставших знаменитыми стихотворных портретов – я бы назвал их ЭЛЬФРЕСКАМИ.

В них с афористичной тонкостью, теплотой и порой саркастичностью танцуют поэтические рифмы, элегантно скрывая в акrostихе инициалы портрети-

руемого. Одновременно как бы походя, иногда с юмором вырисовываются истинные контуры его человеческой и творческой сути. Словом, волшебный Эльф, создающий поэтические Фрески.

Это в какой-то мере можно отнести также и к её облику исполнителя: выверенность фразировки и умение из деталей выстроить целое. Она всегда точно представляла о чём она играет и как драматургически должны взаимодействовать отдельные части звукового пространства того или иного сочинения.

Тонкий лирик, она никогда не бросалась по настроению взахлёб в эмоциональную стихию, избегая вульгарности и вкусовщины. Исполнительская безудержность? Нет, это не был путь для пианистки Бурнашевой. Она рафинированно дозировала, уравнивала свой темперамент в соответствии со стилем композитора. Потому вдумчиво и находила в тексте столько нюансов и красок. Потому так интересно её было всегда слушать в независимости от жанра, эпохи, стиля исполняемой музыки.

У неё был свой «бурнашевский взгляд» на произведение. Скажем, в Третьем фортепианном концерте Прокофьева главным для неё была не искрометная, неудержимая моторика и пульс бытия, сколько завораживающая лирика, странно пританцовывающая и угловато отчуждённая на этом триумфальном апофеозе и пиршестве движения и ритма. А в первой части симинорной сонаты Шопена лирика обретала неожиданно черты аскетичности ...

В общении с людьми она как бы не договаривала всего того, что знала или думала. Могла быть довольно едкой, ироничной, но не в обидной форме. Она была снисходительна к слабостям и сострадательна к чужим неудачам. К своим? Допускаю даже, что занималась «самоедством». Корила себя за промахи и могла признаться в этом другим.

Эльф, прилетевший из легендарной лесной чащи Бурнашей (Бурнашевых), в которой немудрено было непосвящённому посетителю поначалу и заблудиться: столько поэтов, драматургов, литературных редакторов, а также медиков, историков, учёных, юристов, органистов, арфистов, а также и случайных и не случайных попутчиков, – все они дышали и подпитывали себя кислородом доброты и творчества в этом живописном бурнашевском лесном заповеднике.

Это был гостеприимный дом, не только для родни, но и для всех друзей родни. У меня было ощущение, что в этой небольшой уютной квартире на улице Ленина перебивали все интересные люди тогдашней Казани. Там можно было в любое время смеяться, спорить, петь и даже танцевать ...

Талантливые сёстры Бурнашевы, одна колоритнее другой, создавали праздничную атмосферу дружелюбия. Но на самом деле в этом доме всё держалось на матери четырёх сестёр (Дили, Люси, Эли, Ляли), скромной, обаятельной, державшейся в тени женщины.

Насколько мне известно, профессиональным музыкантом Эля стала в семье первой. Да, она родом из семьи, на долю которой судьба обрушила столько испытаний:

и гонения, и тюрьмы, и расстрел по 58 статье, преследования и остракизм членов семьи «врага народа».

В этой семье (Бурнаш с татарского переводится как росток) вечнозелёный поэтический дар прорастает во многих поколениях – тому пример яркое поэтическое творчество сына Эльфии Бурнашевой и Рубина Абдуллина – Нури Бурнаша (Искандера Абдуллина).

Кстати, именно от Эли я получил в глухие советские времена неоценимый подарок – кипу жёлтых листков с неизданными ещё тогда стихами Осипа Мандельштама.

Моя юность, молодость прошла рядом с Элей Бурнашевой, душа в душу, «рояль в рояль». Учились у одного педагога, выступали в бесчисленных концертах часто друг за другом, затем долгие 20 лет работали вместе на одной кафедре специального фортепиано, дружили семьями, я был тамадой на её свадьбе, она свидетельницей на нашей.

Её талант и творческая деятельность, как исполнителя и педагога, заслуженно выдвинули Элю (Элфию Вафовну Бурнашеву) в ряд самых примечательных фигур казанского фортепианного небосклона.

Но для меня гораздо важнее её творческое и человеческое присутствие (хотя мы и не виделись уже более 25 лет) в нашей жизни.



1966 год, здание Куйбышевского (Самарского) оперного театра. На сцене торжественное вручение Почётных дипломов Лауреатам только что закончившегося Конкурса юных пианистов им. Кабалевского.

Рядом со мной в ложе стоит один из новоиспечённых Лауреатов, 15-летний Рубин Абдуллин. Взгляд его сосредоточенно устремлён на сцену, где чествуют победителя. На мои утешительные реплики, что мол ты здорово играл, что председатель жюри профессор Московской консерватории Яков Исаакович Мильштейн мне лично тебя очень хвалил, что конкурс есть конкурс, и не обязательно должно быть первое место, что всё так относительно ... – он не реагирует. Это и понятно, я для него никакой не авторитет, скорее старший товарищ, соученик по классу Монасзона, случайно оказавшийся на месте его заболевшего педагога.

И вдруг я слышу, как Рубин произносит не мне, а как бы самому себе: «Будут другие конкурсы, посмотрим ...»

Пролетело полвека. Все музыкальные конкурсы, встававшие на его пути, Рубин выиграл и продолжает выигрывать. Он облачён заслуженно всеми возможными регалиями и почестями, многих из которых я наверняка и не знаю. Но в ореоле даже тех, что мне известны,

его музыкантский облик и авторитет отмечен блеском некоей исключительности.

И это справедливо: талант исключительной одержимости и преданности музыке, своей профессии. Жизнь давно развела нас по разным странам и продолжает из каждого, как из глины, что-то по своему разумению лепить, а то и «залеплять в лицо неугодные нам плюхи». А по существу – форматировать. Давно мы с ним не виделись, не знаю каким он стал, но не верю, что «забронзовел». Ведь он был такой живой, один из самых живых и непосредственных интерпретаторов и людей, которых я встречал в казанские времена.

Он откликнулся живо на несправедливость. Помню хорошо, как мы, два молодых доцента, пошли наивно к тогдашнему проректору А.Тихонову (кто знал тогда, что прямо – в пасть ...) защищать нашего педагога Эммануила Александровича Монасзона.



Он единственный не побоялся (после моей «злополучной речи» против Жиганова) придти меня поддержать домой в тот же вечер. Помню как он смело бросился

ночью на чердак ловить вооружённого ножом угловника, напавшего на одну из наших коллег ...

Рубин Абдуллин – Продолжатель с большой буквы. Это вообще редкий дар – умение приобщиться к большому делу, не дать ему угаснуть, всё время находить новые импульсы для обновления.

В этом смысле он настоящий продолжатель Жиганова в деле развития национальной культуры, музыкального искусства и образования. Ему выпала нелёгкая доля ректора консерватории, которую долгие годы возглавляла такая выдающаяся и харизматичная личность как Жиганов. Ещё не время расставлять оценки, это сделают наши потомки. Но мне кажется, глядя со стороны, время и тогдашний коллектив сделали правильный выбор, избрав Рубина на пост ректора. Помню с каким энтузиазмом новая команда во главе с молодым руководителем Рубином Абдуллиным принялась за работу.

За эти три десятилетия консерватория стала другой, обрела подлинный международный шарм. Новая консерватория кому то, вероятно, нравится, кому то нет, но она жива своей верностью большим традициям и творческой готовностью к воплощению новых идей.

Мне трудно говорить о Рубине Кабировиче. Легче о Рубине, далёком товарище из другой жизни, полной романтической убеждённости в правоте своего дела, в «планов громадьё». Помню счастливого молодожёна, когда «тамадил» на его свадьбе. Помню его самоотверженность молодого отца. Помню его юмор. Помню его великолепный дар интерпретатора.



Фортепианная Комета, вспыхнувшая в Казани, пронёсшаяся по Москве, Европе, Америке и трагически угасшая на пике своего горения и полёта.

Моцартовская лёгкость в общении с музыкой. Невесомость бабочки, светлая улыбчивость, присутствие светлого даже в тёмном, трагическом – это был Юра Егоров. Ощущение было стойкое и необъяснимое, как при встрече с чудом. И на зачётах в школе-десятилетке, и в личном общении с мальчиком, юношей Юрой Егоровым.

Его дипломные два концерта по окончании школы с первым томом 24-х Прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» и циклом 12 этюдов оп. 10 Шопена стали выдающимися событиями для музыкальной Казани.

Его выход на международную арену и премии в Париже, Брюсселе, Москве неожиданно показали, что горизонты для молодых музыкантов безграничны. И не только для москвичей, как это было принято тогда. Что последующие поколения казанских пианистов и доказали на практике не один раз.

Однако, несмотря на его конкурсные успехи (хотя он не выиграл ни одной первой премии, а на Конкурсе Клиберна в Техасе и вовсе в финал не вышел) Юра, к счастью, оказался по сути своей не конкурсным пианистом. Правда, одну первую премию он выиграл на Конкурсе им. Кабалевского. Но и тогда ещё в практически детском возрасте, видно и слышно было, что конкурсные баталии это не его стихия.

Он хотел не сравниваться с другими, что-то кому-то доказывать, а просто общаться с музыкой: дышать в ней лёгко и непосредственно. На конкурсах его подводили нервы и сама нездоровая атмосфера конкуренции: он мог что-то забыть, загнать темп, когда пальцы бежали, так сказать, впереди головы и ушей. Мог неожиданно форсировать звук, что для него вообще было несвойственно.

И потом, после его переезда на Запад, когда началась по настоящему активная концертная жизнь, приходилось подтверждать на каждом выступлении завоёванную репутацию перед взыскательной публикой. Его концерты были, судя по критике, неровны – от триумфальных до неуверенных и робких, когда Юра чувствовал себя как бы не «в своей тарелке».

Может я и ошибаюсь, но он в силу своего дарования и очень чувствительной и ранимой внутренней сущности, принадлежал к салонным пианистам в лучшем смысле этого значения. Как Фредерик Шопен.

Он должен был играть не для равнодушной публики, а для **слушателей Юры Егорова**, его любивших и предпочитавших его другим. Для друзей и истинных любителей Прекрасного, а не для ловцов дешёвых сенсаций.

Его интерпретации были интимны и трогательны своей хрупкой доверительностью интонаций, юношеской окрылённостью. Иногда мне кажется, он так и остался едва оперившимся томящимся Эвзебием с тонкой поэтической кожей, весь в ожидании и готовности жить и штурмовать ... Только что? Успел ли он это осознать?

Важнейшее – это какой он был музыкант, каким он наше время запечатлел в звуках, как он прочитал музыку Шумана и других великих классиков, о чём пытался с их помощью с нами разговаривать.

Думаю, все искусственные рассуждения и дешёвое акцентирование некоторых частных его личной жизни явно преувеличены и не играют столь определяющей роли. Также как и появляющиеся в средствах массовой информации явно спекулятивные и неверные сообщения о преследовании членов его семьи. Достаточно лишь напомнить, что в Казани учреждён и с успехом проходит Фортепианный конкурс им. Юрия Егорова.

Следует ли поэтому продолжать мусолить в интернете «достоверные факты» о нём, да и о других деятелях культуры? Подлинная информация о художнике во все времена – это его творчество. Рихард Вагнер говорил: «Только когда я творю, я полностью есмь то, что я есмь».

Как хорошо, что сохранились исповедальные записи Юрия Егорова (недавно вышел замечательный альбом из нескольких компакт-дисков в фирме EMI), которые можно слушать и вновь и вновь удивляться его чистому и лёгкому таланту чародея фортепиано.



Сфинкс, закрытый для всех. Можно лишь догадываться. Предполагать. Пытаться заглянуть в глубину его замысла, направиться навстречу его нестандартной фразировке, с некоторым сомнением довериться его логике развития интонаций, мотивов, построения кульминаций. Но вступить с ним сразу же в задушевную беседу? Не всегда и не обязательно. Он вроде бы и сам того не желает. А просто приглашает посмотреть на звучащий мир заново. Потому и хочется его интерпретации чаще всего переслушивать по несколько раз, так как его они пронизаны удивительным единством, в нём действие развивается безостановочно и обладает совершенной формой.

Таким он был уже и Школе-десятилетке в Казани. На уроках по музыкальной литературе, вместо заданного короткого абзаца о композиторе, приносил тома проработанных оперных клавиров. Что было непостижимо не только для соучеников, но и для педагогов: когда же успел он всё проиграть на инструменте, прочитать, ведь одна неделя по времени равна для всех. Большинство успевали лишь пару раз в футбол сыграть да в кино сбежать.

На фортепианных зачётах его игра, впрочем, редко вызывала энтузиазм и единодушное мнение. Скорее скептицизм, уж слишком необычное дарование (не укладывавшееся в привычное клише так называемой «непосредственности», внешней, эффектной выразительности) ощущалось в юном музыканте. Его упрекали в «корявости», некоторой зажатости в постановке рук (вспоминая в этой связи без устали о его первом инструменте – баяне), недостаточной пластичности и т.д. Пожалуй, единственная, кто в него верила и продолжает без оговорок верить спустя десятилетия, это его первый педагог – Кира Александровна Шашкина.

Собственно, разноголосица противоречивых мнений сопровождает Михаила Плетнёва всю жизнь. От восторженных, до уничижительных. От упрёков в arrogance и холодности в отношениях, до благодарных изъявлений за оказанную им человеческую помощь.

Между тем, Михаил Плетнёв бесспорно крупное музыкантское дарование (как пианист, дирижёр, композитор) в искусстве последних десятилетий.

А легенды? Как без них – большие таланты ими обрастают в силу своей неповторимой исключительности в творчестве и образе жизни.

Впрочем, вот одна из достоверных легенд, услышанная мной из уст нашего общего тогда педагога Якова Владимировича Флиера. Получив задание на летние каникулы подготовить один из фортепианных концертов Бетховена, Плетнёв выучил и принёс на первый урок осенью все пять (!).

Ещё одна. Когда Миша проживал в студенческом общежитии Московской консерватории, то какое-то время его соседом по комнате был один из известнейших впоследствии пианистов Иво Погорелич. И вот

предположительно (легенда, есть легенда) молодые музыканты всю надсмехались над «романтическими потрясениями воздуха» знаменитыми пианистами разных поколений. Плетнёв и Погорелич мечтали играть по-другому, с концептуальной осознанностью и верностью прежде всего замыслу композитора, а не спонтанным флюидам возникающей эмоции. Нельзя потворствовать публике, ожидающей от артистов непрерывного эмоционального эпатажа, жертвуя качеством и текстовой приближительностью. Словом, красивая история: а-ля юные Герцен и Огарёв, только пианисты.

Всё это Плетнев дерзновенно и доказал впоследствии на практике. Категории ошибок, неудач были как бы исключены из концертной практики этого пианиста. Была оспорена крылатая формула Анны Ахматовой – цветы вырастают вовсе не из сора и хаоса.

Помню, на мой вопрос о Юре Егорове, у семнадцатилетнего Миши Плетнёва не последовало никаких комментариев. Лишь на лице появилась пренебрежительная ухмылка. Но было ясно без слов: играть как прежние поколение, как Юрий Егоров, Андрей Гаврилов, Владимир Виардо и прочие из этой генерации, он не будет.

Помню, как он азартно студентом играл в футбол. Как приезжал ещё совсем молодым, но уже всемирно известным на Фестиваль «Вечерняя Казань» и ошеломлял публику своими невероятными, разносторонними дарованиями как пианист, дирижёр и композитор.

С тех пор прошло много лет. Нельзя утверждать, что тенденции Плетнёва и Погорелича доминируют. Но без творчества этих выдающихся артистов фортепианное искусство развивалось бы по-другому.

«ГРАНИЦА – ШАГ, ОДИН СО ВСЕМИ ...»

*Граница – шаг, один со всеми,
порог – не мёрзлый меридиан,
всё – честный заговор наивных заголовков,
и шествие теней любимых караван.*

МУЗЫКА-ГАЗЕТА-ФЕСТИВАЛЬ

Что заставляет нас возвращаться и возвращаться в прошлое, когда сами, так и не наученные бесконечными разочарованиями, всё также стремимся к разрешению вечных проблем, завоеванию пусть и небольшого, но признания и обретения так и недостигнутого согласия с самим собой, когда ...

Мифы пережитого прошлого ностальгически уравниваются в нашем сознании с иллюзорным будущим.

Наша причастность ушедшим событиям, наша потребность снова затеряться в их атмосфере, лицах, словах воспринимается уже как предназначение, связывающее несоединимые времена.

И воспринимается как запоздалое признание то ли в любви, то ли в верности нашей непрекращающейся романтической юности.

Ещё подростком в 1961 году, я впервые прочитал в журнале „Америка“ о Музыкальном Фестивале в Марлборо, отмечавшем тогда десятилетнюю годовщину со дня основания. Содержимое статьи и фотографии произвели на меня неизгладимое впечатление. В маленьком живописном городке на северо-востоке США, каждое лето собираются молодые инструменталисты, вместе проводят время, играют камерную музыку, получают уроки и музицируют (!) с Рудольфом Сёркиным, Пабло Казаль-

сом, Адольфом Бушем и другими легендарными музыкантами. На снимках молодые вдохновенные лица во время репетиций, играющие на равных со своими знаменитыми, ушелыми сединами партнёрами. Заниматься и выступить можно даже в поле, на лесной лужайке! Словом, это был первый фестиваль такого рода в мире – Фестиваль-Семинар.

С тех пор я буквально заразился идеей создания чего-то подобного в России, часто рассказывал об этом друзьям, знакомым, педагогам, но ... мало кто воспринимал мои соображения всерьёз, в лучшем случае снисходительно отмахивались, переводили разговор на другие темы. В худшем иронично посмеивались, упрекали в прожектёрстве, в социально-политической незрелости, несвоевременности и прочих НЕ ...

Пробежало 25 лет. Но с мечтой я не расставался. Исподволь, в своей работе концертного пианиста, педагога и литератора, пытался в этом направлении кое-что осуществить. Узкие рамки дозволенного иногда помогают и даже стимулируют поиски новых форм и содержания.

В городских Клубах любителей искусства и музыки «Зелёная лампа», «Гамаюн», «Муза», где я был ведущим и читал лекции-беседы, посвящённые различной тематике, можно было приглашать на встречи с посетителями и энтузиастами этого движения интересных деятелей культуры. Что я с удовольствием и делал, беседуя с такими музыкантами как Н.Рахлин, Р.Белялов, Л.Блинов, А.Миргородский, Д.Антонов и другими. Непосредственный доверительный контакт между профессионалами и публикой возникал почти всегда. Однажды я пригласил даже весь состав Симфонического оркестра – получилась удивительная встреча, на

которой оркестровые музыканты, находящиеся по обыкновению в тени, делились своими соображениями о сущности своей профессии, о музыке и интерпретации в целом. Словом, эта моя деятельность себя в какой-то степени оправдывала. Но только отчасти и несколько односторонне.

Пробовал я и вовлекать своих учеников в свои концертные работы: это было замечательно выходить на сцену вслед за учениками как равный за равным перед музыкой и публикой. До сих пор, кстати, люблю музицировать публично совместно с учениками и даже с маленькими детьми.

Интересно получилось с одним моим общественным поручением (в советские времена каждый должен был иметь какое-нибудь) возглавить консерваторское отделение Советско-чехословацкой дружбы. Вначале я тяготился свалившимися на меня обязательствами, но со временем втянулся и стал осуществлять некоторые свои идеи в форме традиционных концертов и вечеров. А потом был придуман исполнительский Конкурс «Содружество», в котором на всех уровнях прослеживалась идея содружества: в конкурсных программах, в содружестве различных инструментальных номинаций, в содружестве поколений мастеров и начинающих. С этой целью на Второй конкурс «Содружества» в жюри были приглашены совсем молодые тогда ещё музыканты-лауреаты (Наталья Труль, Павел Нерсисян, Валерий Полянский, Нино Кереселидзе, Александр Олексенко, Игорь Гирфанов) из Москвы с условием, что они в день открытия конкурса сыграют все вместе концерт перед участниками и публикой. Как они волновались перед выступлением, понимая свою ответственность – а судьи кто!? Получился конкурс в конкурсе.

Это были первые робкие шаги создания некоего музыкального подиума, где могли бы общаться музыканты разных поколений в независимости от рангов, мастерства и исполнительского опыта.

Между тем, идея подобных фестивалей уже давно распространилась кроме Советского Союза во многих странах, и мне не оставалось ничего иного, как грезить дальше.

В 1980 году я был приглашён к сотрудничеству в газету «Вечерняя Казань». Мне приходилось и до этого времени публиковать рецензии, портреты, заметки, рассказы, интервью в различных журналах и газетах: в «Комсомольце Татарии», «Советской Татарии», «Советской культуре», «Кругозоре», «Музыкальной жизни», «Советской музыке», «Казан утлары», «Студенческом меридиане», «Тверском бульваре» и других.



Андрей Петрович Гаврилов

В кабинете главного редактора Гаврилова состоялся довольно обстоятельный разговор о состоянии и проблемах музыкальной критики в казанской прессе, в рамках которого и мне предложили высказать свои представления о наиболее оптимальном освещении

музыкальной жизни города на страницах «Вечерней Казани».

С некоторым скептицизмом я поделился своими соображениями о целесообразности постоянного профессионального обозрения по принципу и опыту западных газет. На просьбу Гаврилова высказаться по конкретнее, я сформулировал, если не ошибаюсь, примерно пять принципов:

1. Актуальность печатного отклика на то или иное музыкальное событие – на следующий день, максимум на второй.

2. Профессиональная основа публикаций, (критик по возможности должен сам иметь опыт концертных выступлений) уважительность к музыкантам и доказательность мнений.

3. Избежание заведомой комплиментарности

4. Личностно-стилистический взгляд и уровень авторов публикаций.

5. Консеквентное поднятие проблем музыкального бытования в Казани в свете общих тенденций в стране и мире.

Ответ главного редактора был краток: мы предлагаем вам в качестве Музыкального обозревателя нашей газеты осуществить на практике свои представления.

Вот так я и стал на десять лет Музыкальным обозревателем «Вечёрки». Это было замечательное время. Как получилось, судить не мне, но публикации о музыкальных событиях и проблемах заняли весьма достойное место на страницах газеты. Чуть ли не на равных правах с политическими и экономическими, частенько на первой странице. Если материал находили интересным, то Гаврилов мог дать его на всю страницу. Поначалу я справлялся сам, но затем, в связи с возрасставшим объёмом и интересом к музыкальной

проблематике у читателей, стал агитировать и привлекать к сотрудничеству талантливых Гузель Сайфуллину, Гузель Губайдуллину, Елену Яхонтову, Галину Синёву, Макса Перельштейна. Примкнул к нам и асс музыкальной журналистики Георгий Кантор. Вокруг редакции сложился необычайно креативный круг авторов, писавших о музыке, среди которых блистали и сами журналисты «Вечёрки»: Анна Миллер, Любовь Агеева, Елена Чернобровкина, Фарит Губаев, Евгений Макаров и другие.

Словом, это было интересное время. Думаю, что во всей стране не было в те времена другой городской газеты, уделявшей столько внимания и любви к музыке. Когда-нибудь наши потомки смогут по архивным номерам газеты «Вечерки» составить многостороннюю панораму культурной жизни Казани 80-х годов.

Довольно активно освещала «Вечёрка» Оперный Фестиваль им. Ф. И. Шаляпина. Рецензии писались сразу же после спектакля, ночью, рано утром наговаривались по телефону и в тот же день материал о фестивальном спектакле можно было прочесть в газете, как правило на первой странице.

Было бы странным, если бы я не стал делиться моей давней мечтой об организации фестиваля новой формации с моими друзьями из «Вечерки». И, о чудо, я нашёл в них сразу же поддержку.



Анна Миллер



Евгений Макаров

Итак, Аня Миллер и Женя Макаров повели меня к Гаврилову. Андрею Петровичу идея тоже в целом понравилась. А когда я, изложив лишь контуры воображаемой задумки, предложил назвать фестиваль «Вечерняя Казань», воодушевление главного редактора переросло в решение стать одним из учредителей фестиваля. Без точной программы, без финансового плана, без точных имён исполнителей и коллективов (!) – на это мог решиться только Гаврилов, человек одержимый новыми веяниями, создавший феноменальную газету, изменившую духовную атмосферу города.

Спустя тридцать лет, должен признаться, что в том разговоре с Андреем Петровичем Гавриловым, излагая параметры предстоящего фестиваля, я от страха перед возможным непониманием и отказом, слукавил и сказал, что эта идея уже вызывает энтузиазм и поддержку во многих инстанциях: в журнале «Советская музыка», Казанской консерватории и других. Этих «других» мне пришлось потом завоёвывать как союзников шаг за шагом, встречаться с руководителями, объяснять, убеждать в необходимости нового подхода в культурной политике, в консолидации всех институций и т.д. и т.п. Благо и горбачёвская «Перестройка» разворачивалась по стране. В журнале «Советская музыка» идею активно поддержали известный критик Виктор Юзефович и главный редактор Юрий Корев. К соучредителям шаг за шагом присоединились Госконцерт, Татарская филармония и руководство Симфонического оркестра Татарстана, Министерство культуры республики, Музыкальное общество.

С энтузиазмом встретили идею проведения фестиваля Союз композиторов Татарии и его Председатели Мирсаид Яруллин и сменивший его вскоре Рашид

Калимуллин. Ну и, наконец, Казанская консерватория в лице Назиба Гаязовича Жиганова. Перед разговором с Жигановым я не совсем был уверен в положительном результате, ведь порой ректор реагировал на инициативы, как мне казалось, непредсказуемо, в зависимости от настроения или личной расположенности к тем или иным людям. Но в данном случае Назиб Гаязович сразу же пообещал всяческое содействие и даже похвалил меня за творческую оригинальность.

Порой создавалось тогда впечатление, что никто из названных выше организаций не хотел оставаться вне процесса реализации и подготовки нового фестиваля. Время было нестабильное, всё общество по команде сверху пришло в движение: надо было как-то «перестроить», но как – многие не знали. А тут нечто новое, оригинальное, впервые в стране ... И инициатор совсем не выпячивается, не требует никаких должностей, привилегий, гонораров для себя, просто бегаёт, суетится, работает за идею ...

Интересно, что во время подготовки и проведения фестиваля, несмотря на энтузиазм ответственных руководителей творческих организаций, часть педагогической массы и студенчества проявили поначалу известную долю скепсиса и консерватизма. «Верхи» в данном случае оказались более восприимчивы к новым веяниям.

Итак, все организации высказались – ЗА, только ни у кого не оказалось в наличии ... финансовых средств для проведения фестиваля. Проект повис в воздухе: для осуществления уже сверстанной программы Фестиваля, надо было снимать залы, оплачивать коллективы и солистов, руководителей мастерклассов. А финансы «пели романсы» ...

Даже «Вечёрка» в этом вопросе дистанцировалась – мы на смете, зависимы от вышестоящих инстанций. От сакраментальных фраз: надо искать деньги, спонсоров – можно было придти в отчаяние – что может частное лицо, педагог консерватории? Помог случай, «перестройка» и ... мой двоюродный брат Роман Фельдман. По его рекомендации я обратился к руководству только что созданного в Казани Коммерческого учреждения «Полисервисбанк». После короткого делового разговора и предоставления письменного проекта Фестиваля классической и современной музыки «Вечерняя Казань», спонсорская поддержка была обещана. Взамен спонзоры, кстати, не потребовали ничего, кроме печатного указания их финансовой поддержки во всех рекламных буклетах, программах, афишах, газетных анонсах. Это была победа нового времени, кажущаяся сейчас может быть и незначительной, но тогда это всё должно было произойти впервые в стране и, причём, в «провинциальной Казани».

Ну, а далее началась кропотливая работа по подготовке программы, реальной координации усилий всех соучредителей, уточнение имён солистов и коллективов, пропаганда в прессе. А также переговоры с руководителями семинаров, рассылка в разные города приглашений для участников семинаров. День за днём шёл поиск и окончательная отработка концепции фестиваля и всех составляющих его компонентов.

Всем этим занималась Творческая студия «Классика», созданная при Музыкальном обществе под руководством автора этих строк и состоявшая всего из нескольких человек: Людмилы Диденко, Назнины Сабитовской, Веры Таганцевой, Гузели Губайдуллиной, Людмилы Камелиной, Гузели Будаили, Ларисы Донско-

вой, Танзили Галеевой и наших друзей в других городах.

Потом, уже после избрания ректором консерватории Рубина Абдуллина и назначения меня проректором по творческой работе, студия «Классика» плавно «переехала» по моей инициативе из Музыкального общества в консерваторию и преобразовалась во вновь созданный при Казанской консерватории Центр исполнительских искусств, который, помимо других своих целей (Воскресная школа, координация исполнительских усилий педагогов и студенческих коллективов) перенял многое по организации вместе с «Вечёркой» и другими творческими партнёрами фестивалей «Вечерняя Казань», и «Пианофорум», родившийся буквально через полгода после завершения Фестиваля «Вечерняя Казань». «Пианофорум» стал фестивальным побратимом «Вечерней Казани» – с концертами, семинарами, открытыми уроками и конференциями, но уже посвящённый только фортепианному исполнительству и педагогике. Ежегодный Фестиваль «Пианофорум», несколько видоизменяясь и трансформируясь, существует до сих пор. Шутка ли сказать – почти тридцать лет.

Тогда же наиважнейшей задачей было привлечение выдающихся музыкантов – только они могли реализовать на деле наши фестивальные идеи и довести их до подлинно высокого творческого уровня. Опуская массу организационных деталей тактического и стратегического порядка, скажем, что откликнулись на наши приглашения такие выдающиеся композиторы как Андрей Эшпай, Сергей Слонимский, Софья Губайдуллина, Александр Чайковский. Состоялись премьеры в Казани также сочинений А.Шнитке, Э.Денисова, Ф.Ахметова, В. Лютославского, Я. Акутагавы, М. Гулда,

М. Кагеля, А. Хованеса, молодых В. Мартынова, А. Раскатова, П. Джурова, Ю. Тахакаси, Р. Калимуллина, Р. Ахияровой, М. Шамсутдиновой А. Манджиева и многих других.



Фестивальный круглый стол : Виктор Юзефович и Семён Гурарий

Афиши и сцены казанских залов украсили имена крупных музыкантов-исполнителей, педагогов и критиков разных поколений: В. Горностаевой, Л. Наумова, Н. Петрова, М. Воскресенского, В. Третьякова, А. Угорского, Л. Гаккеля, И. Бочковой, Э. Грача, О. Янченко, М. Пекарского, А. Скавронского, М. Плетнёва, В. Юзефовича, С. Гурбелашвили, Б. Березовского, М. Лидского, Н. Трулль, А. Скобелева, Э. Анджапаридзе, Ф. Липса, Д. Иоффе, И. Беркович, С. Накарякова ...

Ежедневные семинары молодых пианистов, композиторов, скрипачей, критиков, тромбонистов, органистов, баянистов. Лекции по истории и теории исполнительства. Концерты Филармонического оркестра Татарстана под управлением Ф. Мансурова, Ю. Нико-

лаевского, С. Калагина; Ансамблей старинной музыки «Мадригал» под управлением О. Янченко и «Ударных инструментов» под управлением М. Пекарского, Камерных оркестров консерватории (Дир. В. Афанасьев) и ССМШ (Дир. Р. Абязов) ...

Экспериментальные концерты: Светомузыки СКБ «Прометей», «Поколение 80х», «Парад надежд», «Новые имена», Конкурс импровизации.

Спектакли Театра оперы и балета им. М. Джалиля, Молодёжного студенческого театра консерватории с мюзиклом А. Манджиева «Снежная королева», Театра «Экипаж» с рок-оперой А. Сорина «Пир во время чумы».

Если учесть, что продолжительность фестивалей ограничивалась неделями (это примерно 16 концертов и представлений), следует отметить радовавшую нас стопроцентную заполняемость залов публикой.

«Вечерка» оставалась координационным пресс-центром и мозгом Фестивалей: возникавшие идеи именно там получали своё окончательное завершение и освещались на страницах газеты в качестве статей, афиш, анонсов.

Вот только один пример – тотальная подготовка к первому фестивалю завершилась феноменальной акцией – за несколько дней до открытия каждый подписчик газеты, а их было к тому времени около 250.000 тысяч, получил красочное приложение на четырёх страницах с расписанием и анонсом предстоящих концертов.

Впоследствии, в разных странах я видел, разумеется, нечто подобное и более масштабные фестивали, но, повторяю, для того времени Фестиваль классической и современной музыки «Вечёрняя Казань» был, во всяком случае в нашей стране, первым.



После авторского концерта Андрея Эшпая
Слево направо: Сергей Гурбелошвили, Анатолий Затин, Шамиль Тимербулатов,
Маргарита Файзулаева, Фасиль Ахметов, Леонид Любовский, Светлана
Захарова, Фуат Мансуров, Назиб Жиганов, Мирсаид Яруллин, Анатолий Луппов,
Евгений Карлухин, Андрей Эшпай, Эдуард Грач, Рафаэль Белялов,
Семён Гурарий, Рашид Калимуллин, Борис Трубин, Лоренс Блинов

„В ПУТИ К БАЛЛАДАМ, СКАЗКАМ-ДЕРЕВАМ ...“

Уставшая царапина-царевна,
усвоив правило не врать,
всё слушает и слушает, как древняя
ворочается и клокочет рать:
в туманном бархате неведенья,
слова, словечки, словеса,
подслеповатым хором ведьминым
наощупь примеряют голоса ...

В пути к балладам, сказкам-деревам,
к замшелой, зарифмованной реке,
непоправима, неправа, права,
иссохшая гортань в пустынном языке ...

Ещё в корнях и суффиксах плутая,
плебейская родня уже кичливо восстаёт,
что здесь темно, а там светает,
что Ариосто только Мандельштама признаёт ...

А далее законы, тупиковые проспекты,
источники, каналы, города,
разводы, браки, храмы, секты,
свои, свои, чужие – вот тогда
всё началось и продолжалось,
дыхание, тюрьма, полёт,
и звуки марша, презирая жалость,
царапают тысячелетиями лёд.

Начало. Но никакого начала не было. Вернее, первое произнесённое слово это и есть начало. Только начало – чего? И кто его помнит, первое слово? Первое слово было нами воспродуковано, первый услышанный звук, мотив тоже воспроизводится нами как подражание. Сначала подпевать, затем петь, воспроизводить услышанное. И только потом приходят или не приходят собственные мотивы. Так и со словом, с потребностью высказаться письменно. Всё по Сартру: вначале читать, затем писать.

А затем и «выход в свет» подоспевает ...

ДЕБЮТ

Рассказ

Марку Зарецкому

В одно из воскресений, студент Ветеринарного института Кеша Фролкин сел утречком от нечего делать за кухонный стол и, как говорится, в один присест накатал рассказик.

Юноша он был до ужаса стеснительный, но всё же своей матери рассказ прочитал. Кому же как не матерям читать сочинённые впервые в жизни рассказы? Прослушав творение сына, мать минуты три озабоченно смотрела на Кешу, затем решительно встала и, подарив ему ослепительную, с оттенком явной горделивости, улыбку, выбежала из кухни.

Далее события начали разворачиваться как в польском детективе. Уже через десять минут вся многочисленная семья Фролкиных, а также их соседка по коммунальной квартире, Прасковья Иллиодоровна Оконечникова, бесшумный воспитатель дошкольников в жековском детском садике "Только вперёд", сидели за кухонным столом и слушали до чрезвычайности внимательно мать автора, которая с соответствующей дикцией и выражением читала только что рождённое литературное «детище» сына.

Через каждые несколько предложений она делала паузу и, победоносно оглядев присутствующих, обязательно завершала свой обзор на Оконечниковой, как бы говоря: вот так то, знай наших, и мы не лыком шиты, кое-что умеем ... Все остальные Фролкины тоже не отказывали себе в удовольствии глянуть на полинявшую как-то соседку, которая опустила свой нос в

клеёнку в синий горошек и горошек этот самый рассматривала, изучала, водила по нему указательным пальцем, будто для этого её позвали. Завидует, – не стовариваясь, думали Фролкины, – смех и грех, а завидует.

Дело в том, что Прасковья Иллиодоровна сама тоже баловалась *рассказками*, ходила на какие-то литературные собрания, а в прошлом месяце её даже напечатали в областной газете под псевдонимом Пр. Иллиодорская. Настоящие писатели, объясняла Оконечникова, никогда своей фамилией не подписываются. И добавляла со степенностью: "Особенно французы, такие как Элеонора Бальзак и Мария Ремарк".

Её реакция на неожиданную инициативу соседа была, тем не менее, благородна. Она сказала молодому автору такие слова: "Ну, что же, Кеша, зерно есть, уловил. Сегодня как раз воскресенье, одевайся, пойдёшь со мной. Тебе общаться надо и точка".

Через полчаса растерянный Кеша Фролкин ехал с соседкой в трамвае и мучился от непреодолимого желания узнать, про какое-такое зерно она говорила. Рассказик у него сочинился про кондуктора трамвая, вышедшего на пенсию, и зерно там ни при каких обстоятельствах не упоминалось.

Лишь когда они вышли из трамвая, он робко поинтересовался: куда они направляются, так сказать, общаться? Оконечникова объяснила, что, мол, в Литературную студию, где молодые авторы читают свои произведения с последующим обсуждением. Естественно, Кеша до чёртиков испугался и хотел дать дёру. Но не тут то было: Оконечникова хоть и выглядела уже женщиной довольно зрелой, однако рука у неё оказалась твёрдости необыкновенной. Этой то рукой она и довела Кешу до вышеозначенной студии, села с

ним в последнем ряду и загородила ему собой путь для побега. Впрочем, он и не думал уже ретироваться, так как узнал кособокое строение, куда они пришли.

Это был музей великого пролетарского Классика, автора знаменитого революционного романа «Мачеха». Именно в подвале этой неказистой постройки начинал тот когда-то по преданию свою трудовую жизнь и, естественно, обдумывал будущие шедевры.

Как тут не смириться. Кеша оглядывался. В маленьком зальчике, без всякого порядка сидело человек пятнадцать. На сцене за большим столом восседал старичок в очках и рылся в каких-то бумажках.

Стол, покрытый скатерью с огромным портретом Классика лицом к залу, странным образом передвигался по сцене. В ритме доносившегося издалека то ли марша, то ли полонеза. И наезжал время от времени на ещё одного очкарика, невообразимо лохмато-борода-того субъекта.

Старичок покорно перемещался за двигавшимся столом. Глаза Классика с портрета безразлично смотрели в зал.

– Это наши руководители, – сообщила шёпотом Оконечникова, – профессор Сясин, а с бородой – поэт Григорий Закатский.

– Друзья мои, – зычным голосом начал Закатский, придерживая рукой наехавший стол, – я прочту сейчас вам для затравки своё последнее стихотворение под несложным названием «Облака». Оно мне удалось, я это чувствую, – заволновался Закатский, – но его не печатают, придираются к названию!

Закатский при этом почему-то укоризненно посмотрел на старичка-профессора.

– Не гневите Бога, Гриша, не гневите, – возразил из-под очков Сясин, – вас ведь часто печатают. Лучше прочтите.

– Помилуйте, Прокопий Прокопьевич, ну где же часто?! – с обидой в голосе воскликнул Закатский. Обречённо махнув рукой, он громко объявил в зал: "Облака!"

Стол с портретом Классика завис в воздухе. Классик устало прикрыл глаза. Сясин, покосившись на Классика, тоже зажмурился.

Кеша слушал поэта Закатского очень внимательно, но ничего не понимал. С облачностью, конечно, всё было ясно, но туманные очертания лиц, плавающие предметы ... даже с музыкой вроде бы прояснилось – звучал вальсок, никакой не полонез. И всё перекрывавший задушевный голос Григория Закатского. Голос завораживал. И звал. Кеша встал и пошёл на зов. Но рука Оконечниковой вовремя возвратила его в сидячее положение.

Закончив чтение, Закатский снял очки и стал их с остервенением протирать. «Запотели», – уважительно подумал Фролкин.

Все молчали. В повисшей тишине слышно было, как Сясин шуршит бумагами.

– А обсуждать будут? – спросил шёпотом Кеша.

Оконечникова не успела ему ответить, так как сбоку поднялась со своего места дама средних лет, легонько подвинув при этом своей собственной грудью стоящее

впереди кресло, и, улыбнувшись одними губами, которые, естественно, были при яркой помаде, спросила строго:

– А при чём здесь, собственно, облака, товарищ Закатский?

Поэт Закатский решительно водрузил уже протёртые к тому времени очки на нос, и открыл рот для ответа на вопрос, заданный с такой ошеломляющей бесхитростностью.

Классик на портрете приоткрыл один глаз и хитро прищурился.

Но тут из гущи облаков перед Кешой возникло совсем близко лицо профессора Сясина, загородившее Фролкину всю сцену. Лицо смотрело на Кешу и потечески улыбалось. А в это время Пр. Иллиодорская что-то бурно шептала лицу на ухо, кивая на Кешу. Лицо повторяло: «Хорошо, хорошо ...» и что-то записало в тетрадку. «Задушевный старичок», – подумал Кеша и посмотрел на сцену.

Поэт Григорий Закатский, криво улыбаясь, опять протирал очки. Облачности как ни бывало. И вальсок не кружил. Дама с помадой сидела с закрытыми глазами. Профессор тем временем дотопал до сцены и взял слово.

– Товарищи, к нам первый раз пришёл молодой певец литературы Кеша Фролкин. Он написал рассказ и сейчас нам его прочтёт.

Какой ещё певец? Чего он выдумал, запаниковал Фролкин. Странная публика: то зерно у них, то певец. Все обернулись к нему. Вприпрыжку возвернулась мелодия, засакала суетливой полечкой. Он же смотрел на Оконечникову, не зная, что делать. Бессменный наставник дошкольников угрожающе забурчала:

- Ну, иди, иди! Чего застыл как бетонный фундамент? Иди и читай, не позорь меня.

Кеша с отчаянием вынул из кармана пиджака смятые листки и неуклюже зашагал к сцене под тяжестью всевидящих взглядов опытных литераторов. Совсем не соответствуя ритму дразнящей полочки. А тут ещё и Классик с портрета подмигнул некстати. Ему-то хорошо в своих революционных пластах ...

Читал, словом, Фролкин сбивчиво и плохо, но всё же доплёлся до конца и робко взглянул в зал. Пятнадцать пар глаз нехорошо улыбались. За спиной покачивался мерно стол.

- Надо купить очки, - думал в полнейшей панике Кеша, - сейчас бы стоял себе и протирал очки как Закатский, и в полном порядочке. А то бегай глазами теперь по пустым креслам. Разулыбались, комедия им ...

- Ну, кто хочет высказаться? - прокричал профессор Сясин.

- Я выскажусь! - жизнерадостно откликнулся голос с первого ряда.

Кеша посмотрел на обладателя жизнерадостного голоса и невольно вздрогнул. На него восторженно смотрел молодой мужчина в полосатом костюме, подстриженный под бокс. Левая бровь его победным парусом плыла высоко во лбу. А из-под паруса - тихий океан влюблённости.

- Мне очень понравилось, очень! - срывающимся голосом воскликнул он и сел, не переставая излучать восторг. Парус во лбу иногда колыхался. Кеша попытался было опереться о стол, но тот качнулся в сторону и подло скинул листки на пол. Обескураженный автор бросился собирать разлетевшиеся страницы.

– Кто ещё хочет высказаться? – призывал Сясин.

– Разрешите мне, – прогудел солидный, с этакой, знаете ли, прямоотой в лице, мужчина. Он встал, улыбнулся Кеше широкой улыбкой и с тайной надеждой в голосе спросил:

– Кеша, ты меня знаешь?

Фролкин отрицательно помотал головой.

– Никодим Тугов, поэт, – без прежней вкрадчивости представился он и обиженно отвернулся от Кеша, обращая свою речь почему-то Оконечниковой. Та поняла это по-своему и принялась притворно зевать. А затем сняла очки и начала их протирать.

«Завтра же куплю очки, это же незаменимая вещь для писателя», – утвердился в своём былом намерении Кеша.

А Тугов продолжал, крепчая на голос:

– Вот читал я недавно Священное Писание. А что, разве нельзя читать? – вдруг возмутился он и с явным вызовом посмотрел на Закатского. Тот прочистил горло и собирался уже что-то сказать, но Тугов возвратился взором к Оконечниковой, чем заметно усилил её зевательные движения.

– Так вот, это же приятно читать, товарищи, какой слог! И всё волнами, товарищи, то вздох, – мечтательно распевал Тугов, – то выдох, товарищи.

И он плавно изобразил рукой не то волну, не то вздох с выдохом.

«Пренепр. проч. Св. Пис.», – быстро записал на рукописи Кеша. Потом вспомнил и впереди поставил цифру один. Через мгновение под цифрой два была сделана следующая запись: «Купить очки (как у Закатского)».

– Или взять автора «Мачехи», – развивал, между тем, свою недюжинную мысль Никодим Тугов, – так

это же пи-са-тель, убей меня Бог сожжёной папиросой!
И с придаточными, и без оных! – сердито закончил он и топнул своей мужской ногой по полу.

Портрет на скатерти страдальчески улыбнулся. Тугов, наконец, развернулся к задрожавшему Кеше и произнёс, снижаясь почти до шёпота:

– Вот я и хочу спросить у товарища молодого автора, а в чём идея его произведения, а? Ну, кондуктор, положим, встал, сходил, положим, на базар, ну, в театре кукольном даже побывал, положим, с внучкой. И в конце, положим, спать лёг. А в чём идея, я ещё раз спрашиваю?

Тугов сел. Кресло под ним нежно проскрипело.

«Эх, очков нет!» – в отчаянии подумал Кеша и громко заморгал.

– А по-моему и так понятно! – с прежней восторженностью возразил мужчина с парусом во лбу.

Вдруг впереди вскочил маленький человек с лицом, опустившемся на нижнюю губу, и заговорил быстро, высоко, но доходчиво:

– А в твоих-то, положим, стихках, положим, какая идея, положим, Тугов? А какая?

Тугов что-то ответил, но что, разобрать было нельзя, так как одновременно заговорили и все прочие члены литературной студии, кроме Оконечниковой. Прасковья Иллиодоровна лишь одобрительно подмигивала Фролкину, как бы говоря: «Всё идёт как по маслу, всё хорошо!»

Полька, извертевшись вконец, заелозила истеричной частушкой. Наконец, стало тихо, и профессор Сясин изрёк:

– Кто следующий?

– Можно мне? – раздался едва слышно робкий голос. Женщина неопределённого возраста и наклонностей быстро взглянула на Фролкина, затем на Закатского, на Сяина и, наконец, стала поочерёдно рассматривать свои десять пальцев, неуверенно лежавшие на юбке.

– Может я и глупости говорю, но для чего, по логике развития рассказа, эта сцена на базаре? – прошептала она и покраснела.

– А по-моему и так понятно! – ответил за Фролкина мужчина под парусом, приятно радуя автора завидным постоянством в суждениях.

– Дорогой автор, мне бы хотелось задать вам тоже один вопрос, – дама с помадой встала, проделав снова своим бюстом манипуляцию с креслом, – а кондуктора вы из жизни взяли или сами выдумали?

– Да я ... как уж ... всегда теперь ... стараюсь ... в общем ... не без этого ... того ..., – начал отвечать Кеша, но его перебил Закатский.

– Не будем, товарищи, вынуждать автора раскрывать свой творческий метод. Это не совсем этично. Так, Прокопий Прокопьевич?

– Согласен с вами, Гриша, полностью согласен, – интеллигентно поддержал коллегу по руководству студией Сяин. – Разрешите мне подвести итог нашему обсуждению. Оно как всегда было остро дискуссионным и задорно-полемическим. Мне, как и большинству выступавших, рассказ понравился. Можно смело сказать, товарищи, в нашу дружную семью литработников влился молодой, свежий, и что самое главное, талантливый прозаик. Да, товарищи, не надо бояться называть друг друга своими именами. Ведь о ком рассказ? О кондукторе, человеке незаметной, так сказать, профессии. Едешь себе в трамвае, купишь билетик у кон-

дуктора и всё. Правда некоторые не покупают! – рассердился вдруг Сясин и погрозил кому-то пальцем в окно. – А ведь в рассказе он, наш кондуктор, как заиграл, засверкал гранями, – заулыбался профессор и со слезами в голосе продолжил, повернувшись к Фролкину:

– Кеша! Изумительно сделано! Изумительно! Особенно вот эта фраза: *какой-то особенный цвет неба...*, – и тут же строго добавил, – но с концом я не согласен. Принципиально не согласен. Как-то уж очень пессимистично. Ну, зачем такому симпатичному кондуктору умирать? Это и не типично для нашей жизни, не оптимистично, да и не воспитательно, товарищи!

– Я согласен с вами, Прокопий Прокопьевич, – выскочил откуда-то сбоку лысый мужчина, – вот помните, ещё у Льва Николаевича в одноимённой «Шинели» ...

– Вечно вы перебиваете не к месту, Служаев, и всё путаете, – заворчал Сясин. – Я не против смерти как таковой, но конкретно, в этом рассказе ...

Кеша слушал и удивлялся, почему этот симпатичный профессор и бурно включившиеся в обсуждение члены студии решили, что кондуктор умер. Просто он лёг спать вечером и уснул.

– Нет, уж это вы меня простите, Прокопий Прокопьевич, – зычно, как артист Папанов, засмеялся Закатский, – он вовсе не умирает, а элементарно храпит.

– Но позвольте, Гриша ...

– Не позволю! Вы у автора спросите, у автора! – дразнил Закатский профессора.

– Дайте автору слово! Автора! – шумел зал.

И Кеша это слово взял.

– Товарищи, я рад ... я очень рад ... как вы тут меня ... особенно согласен с товарищем Закатским Григорием ... не знаю как по отчеству ...

– Кеша, зови меня по-простому: Гриша! – сочно исполнил Закатский и подал автору руку.

Таково было итоговое слово Кеши Фролкина на этом знаменательном собрании. Студийцы поочередно подходили к Фролкину, улыбались. И хлопая его по плечу, пренебреженно говорили: «Работать надо, Кеша, работать!» После чего целовали в губы. Многие приглашали осмотреть подвал, где начинал свой путь Классик. Кеша из вежливости послушно спускался в оный раз по узкой лестнице в бывшую мукомольню. Откуда-то доносились обволакивающие переборы арфы. Дама с помадой целовала его напоследок. Он ощутил жёсткую щетину, запах махорки и революционный задор. Сильно закружилась голова.

Как добрался до дому, Фролкин не помнил. В ушах маршировал напутственный наказ старших товарищей по перу: «Работать надо, Кеша, работать!» Он облизывал вспухшие от поцелуев губы и безрезультатно пытался улыбнуться.

Между тем, семья Фролкиных ожидала его на кухне. Кешу не удивило, что за столом уютно устроились и новые знакомые из литературного, так сказать, цеха.

Сясин, причмокивая, сосредоточенно тянул чай из любимой пузатой чашки Фролкина. Закатский протирал очки, подслеповато улыбаясь начинающему автору. Да и другие коллеги не без труда, но разместились в тесной кухне. Женщина с неопределённой внешностью держала на коленях поэта Тугова и мужчину с бровью-парусом – каждому по коленке. Дама с помадой, изо-

гнувшись, возлежала между чашек на столе. Служаев и вовсе размножился, подмигивал одновременно с разных сторон. Каждый на свой манер ловил снежинки.

Некоторые детали всё же удивили: густой снег, садившийся на литераторов и их сильно постаревшие, изменившиеся лица. Особенно поразил измождённый вид Закатского, шамкавшего беззубым ртом. А дама с помадой, вытягивавшая по привычке вперёд потрескавшиеся от морщин губы, и вовсе оказалась на поверку никакой не дамой, а автором «Мачехи».

Дебютанта осенило: так вот отчего у него закружилась намедни голова ...

– Ну, как? – тревожно спросила мать автора.

– Ну, как? – с лукавой улыбкой переспросила Окоченичкова. За ней и другие собратья по перу головами вскинулись, отвлеклись от ловли снежинок и загалдели поощряюще на непонятном литературном наречии.

– Работать надо, Паша, работать! – непривычно громко сказал Кеша, хлопнул соседку по плечу и после паузы добавил – и не прикасаться к перу ...

Вздых облегчения раздался на кухне.

Казань 1970

Между тем, напутствиям героя одного из своих первых рассказов, автор этих строк абсолютно не последовал: на свет появлялись литературные «уродцы» в разных жанрах. Они ковыляли из рукописи в рукопись. Некоторые прочитывались друзьями и маститыми казанскими литераторами.

Сверстники отмалчивались или ругали. Маститые добродушно похваливали, убеждали не сдаваться и не поддаваться ... Делились своими обидами и пытались приглушённым голосом сформулировать незыблемые принципы. Их квартиры были в чём-то схожи: пахло насиженными гнёздами, притушенный свет, романтические стопки рукописей, книга.

Была, правда, в те годы одна «издательская площадка», где можно было хоть и редко, но всё же «публиковаться» – консерваторская стенгазета. Этот исчезнувший уже жанр печати, был очень распространён в советские времена. Эдакий бумажный мамонт со своими монументальными пропилеями, предписаниями и своеобразной драматургией. Стенгазеты мне до сих пор напоминают советскую оперу: синтетический жанр с определённой, но несколько заштампованной режиссурой, реалистическим художественным оформлением, солистами, колумнистами, хором, обозревателями и поэтами, корректорами и цензурой ... И, разумеется, авторами. Это было увлекательно делать стенгазету, сочинять её партитуру. Как правило члены редколлегии работали над очередным выпуском с присутщей всем советским общественным деяниям «штурмовщиной» и по ночам. Чтобы не мешать занятиям, собирались к 10 вечера, составляли столы и раскладывали на них заготовки. Затем склеивали все части в длинный поезд, сворачивали бережно в рулон и переносили почти готовый выпуск в коридор на пол. Начиналось самое увлекательное: авторы, прогуливаясь вдоль стенгазеты, приценивались, приглядывались что-то дописывали, поправляли, дорисовывали на ходу, допечатывали. В Казанской консерватории были настоящие мастера стенной печати, такие как Валентин Максимович Петренко. Как правило главным редактором должен был быть коммунист. Но как-то пару лет, вероятно по недосмотру и я занимал эту почётную

должность. А потом был возвращён на долгие годы на пост заместителя главного редактора.

По совместительству мне пришлось быть и редактором факультетской газеты. Тогда ещё в те далёкие годы я и придумал название для неё – «Доминанта». Для меня глубоко символично, что литературно-художественный журнал, выпускаемый под моей редакцией в Мюнхене, носит то же имя. Что доказывает лишний раз: нет более важного и трудного предназначения в жизни людей и общества чем, – участвовать в созидательном **продолжении**. В продолжении того, что уже создано. Что (пусть прозвучит и этот высокопарный трюизм) в этом непрерывающемся цивилизационном продолжении не должно существовать и не существует незначительных людей или времён.

Общеконсерваторская газета имела традиционно несменяемое название «Советский музыкант». Её читали все. Отзывы и реакция были непосредственные. Рецензии, обзоры, юбилейные статьи, фоторепортажи, интервью, юмор. Случались и курьёзные случаи. Однажды, исправляя в творческом рвении какой-то рисунок резинкой, мы дотёрли толстый ватман до дырки. О замене не могло быть и речи. Многометровая газета-простыня была уже склеена. За окном брезжил рассвет, загорался, так сказать, не просто новый день, а день очередной годовщины Октябрьской революции. Шутки в сторону. Тем не менее, выход был найден шуточный: дырка была заклеена заплаткой в виде нарисованной и приклеенной к газете створки окошка. Окно куда – в будущее, в прошлое? Открывая оконную дверцу (а делали это практически все читатели от профессоров до техничек, не говоря уже про студентов), можно было прочитать вызывавший неизменную улыбку вопрос: «Зачем открыл?». Словом, выпуск стенгазеты был спасён. Да и вопросик оказался непростой.



До сих пор не перестаю восхищаться светлым талантом казанской детской писательницы Софьи Борисовны Радзиевской, чьи книги с удовольствием перечитываю до сих пор. Как она знала природу и животный мир! С каким мастерством, любовью и пониманием детской психологии рассказывала она доступным языком увлекательнейшие истории о лесных обитателях. Коллег к себе домой она не приглашала и вообще сторонилась всяких литературных тусовок. Но творческий авторитет Радзиевской был безупречен, и разговаривала она со всеми (мне довелось с ней общаться лично несколько раз) в высшей степени интеллигентно и уважительно. Она разобрала подробно каждую из моих детских сказок. И сразу же ... порекомендовала в печать. Три из них опубликовал на татарском языке журнал «Ялкын».

Спустя несколько лет, в Москве в общежитии Литинститута ко мне подошёл симпатичный молодой человек и сказал шутливо: «Наконец-то могу лично познакомиться с моим автором!» Это был РАЗИЛЬ ВАЛЕЕВ, он то, как оказалось, и перевёл мои сказки на татарский – отличный поэт и впоследствии, как я узнал уже в Германии, политический и государственный деятель.

был уважаемым писателем, который прославился своими исследованиями и книгами о легендарном поэте, погибшем в фашистских застенках. Познакомившись с моими рукописями, он был чрезвычайно любезен и пригласил меня для беседы к себе домой. Похвалив мои рассказы, он посоветовал составить сборник для публикации в Татарское книжное издательство, намекнув, что напишет отзыв. А потом неожиданно предложил мне сотрудничество в подготовке книги для юношества о погибшем поэте для московского издательства. Видя мою растерянность, он сказал, что это будет издано под двумя фамилиями, и что мне надо погрузиться в тему и представить ему свой вариант. Обсудив контуры и детали содержания, объём публикации и предполагаемый жанр, я с воодушевлением взялся за работу и через пару месяцев принёс моему будущему соавтору вариант повести. Соавтор, прочитав рукопись, очень расхваливал меня и посоветовал теперь запастись терпением, мол издательства всегда тянут с публикациями. Через некоторое время в солидном московском издательстве вышла книга под его именем с ... моим текстом.

РУСТЕМ КУТУЙ



Мне всегда хотелось ему подражать. Впечатляла его цельность и соответствие его писательских проявлений с его обликом и внешностью, манерой говорить, формулировать мысли. Даже когда он медлил, подыскивая слова, выдавливал какое-нибудь междометие, посмеивался – всё было к месту.

Замечательно было с ним разговаривать о том, о сём – не выслушивать ценные советы от мэтра, не задавать ученические вопросы ... Он умел интересоваться собеседником. И забывать о своём, так называемом, высоком писательском положении. Просто беседовать.

У Рустема был талант ненатужный, естественный. Скупой лиризм его прозы с атмосферой бабьего лета, с грустинкой прощания, с запахом перезревших яблок антоновки ... Фраза ёмкая, зримая, картинная, пружинистая.

Его стихи и проза для меня неразрывны. Это поразительный феномен самоочищения языка, непрекращающийся путь преодоления нивелированности обиходного словесного потока, придание слову поэтической однозначности и весомости.

Решающим в его произведениях была не тема, не идея или замысел. Красота возникала неожиданно от фразировки его предложений, абзацев, ракурса его зрения, от необъяснимой гармонии всех слагаемых, от самобытной кутуевской интонации. Он словно бы не чувствовал сопротивления природы, ускользающей натуры. Но его легкость в общении с языковой тканью в поисках нужных слов меньше всего напоминало гладкопись. Оптически зримый мир с ритмическими контрастами и образами оживали в его рассказах и стихах со скульптурной выразительностью, чтобы потом запечатлеться в нашей памяти навсегда.

РАВИЛЬ БУХАРАЕВ



любил слово противоречье: «противоречья бес увечный» ... «в противоречии ума и сердца». Равиль сам был словно соткан из пронзительных контрастов.

Холодный математик, рационально просчитывающий варианты решений и страстный почитатель дружеских празднеств и застолий. Глубокий исследователь духовного цивилизационного становления культур и религиозного самосознания народов и удивлённый странник, казалось бы спонтанно менявший города и географию своего обитания. Преданный муж, почитатель единственной женщины и поэт, по пушкински увлекавшийся, постоянно влюбчивый. Вспыльчивый и ранимый. Пламенный и распахнутый демиург на сцене и ... угрюмо замкнутый ипохондрик. Философ и путешественник, прозаик и переводчик, эссеист и теолог, лектор и драматург, радио-журналист и редактор, патриот и гражданин мира ...

Но прежде всего поэт с обнажёнными нервами и кожей. Душевная мембрана поэта, отзывавшаяся, казалось бы, на всё každодневное многообразие, не помешала ему успеть в жизни так много. Его мысль не прекращала работы ни на минуту.

Мы встречались часто в Казани и в Москве. Он был всегда «как бы на скорости», в движении, в пути, в дороге. Даже на поэтических посиделках, в компаниях. Ему было скучно просто так сидеть за столом и отмечать что-то по поводу или без повода. Мог во втором часу ночи «завести» всех немедленно учить ... танцевать рок-н-ролл. Или пойти «по кругу» со стихами.

Замечательно было выступать с ним вместе на сцене: он мог загипнотизировать не только публику, но и меня, сидевшего в готовности за роялем и слушавшего его пламяневшие строки.

Кстати о гипнозе и парапсихологии. Как-то в Москве мы посетили с ним в середине 70 годов закрытый вечер для литераторов с докладом о проблемах парапсихологии и сеансом Розы Кулешовой. В отличии от учёных мы были оба впечатлены увиденным и услышанным: как оказывается мало или совсем нецелены возможности человека чувствовать, влиять друа на друа, «видеть кожей» ...

Помню, как однажды за разговором мы бесцельно исколесили пол Москвы и оказались невдалеке от его квартиры. Было уже довольно поздно. Тем не менее, он пригласил меня к себе, чтобы я

непрерывно прочитал труд незнакомый мне текст Блаватской и до трёх часов ночи дождался моего мнения о нём.

Свои тексты он умел собирать и «выстраивать в книги» с непревзойдённым мастерством, поражая читателей глубиной своих размышлений и поэтической проникновенностью. Не удивительно, что, пожалуй, он единственный из казанских литераторов той поры звучал звонко и широко не только в Казани – это был художник-мыслитель европейского уровня.

КИЯМ МИНИБАЕВ



редактировал мою книгу «Диалоги о татарской музыки». Говорил поначалу со мной довольно сухо и, я бы сказал, настороженно: мол, что за фрукт такой, не писатель, не музыковед, пианист ... Но общался он по существу текста, без «лирики», проявляя при этом настоящую осведомлённость в музыкальной проблематике, в развитии татарской культуры в целом. Как я потом понял, общаясь уже с ним более доверительно, в чём нам помог незабвенный и хорошо мне знакомый Марк Зарецкий, работавший с ним в одной комнате в издательстве и невольно слушавший наши дискуссии,

Киям был образованнейшим и интеллигентным редактором, чувствовавшим интонацию и стилистику автора. Он сам был автором интересных романов и рассказов, блестящим мастером художественного перевода. Благодаря его таланту, на татарском языке появились многие произведения русских и зарубежных писателей, в том числе Л. Толстого, В. Шишкова, А. Толстого, В. Катаева, Э. Войнич, Ж. Амаду, Г. Маркеса. Он был

страстным исследователем и пропагандистом творчества замечательного татарского художника и скульптора, графика и фотографа Баки Урманче, не говоря уже о его успешной, многолетней деятельности в качестве редактора в издательстве. Но Киям скромно называл себя просто литератором.

ИНТЕРМЕЦЦО – 6

Казань литературная и теперь необыкновенно творчески сильна, своеобразна и талантливо многолика: Нури Бурнаш, Клим Немов, Роман Перельштейн, Лоренс Блинов – это только хорошо знакомые и любимые мной авторы, постоянно печатающиеся в мюнхенском альманахе «Dominante». Надеюсь в ближайшее время узнать и другие литературные дарования из Казани и представить их немецкоязычному читателю.

Но мысли мои теперь в Казани той поры, которую так талантливо запечатлели в своём творчестве Геннадий Паушкин, Михаил Скороходов, Юрий Белостоцкий, Мария Елизарова, Тихон Журавлёв, Гариф Ахунов, Анатолий Авдеев, Роза Хафизова, Диас Валеев, Марк Зарецкий, Семён Никольский, Габдрахман Минский, Ираида Гольдшмидт, Туфан Миннулин, Владимир Рощектаев, Николай Беляев, Владимир Киносьян, Гортензия Никитина, Борис Ларин-Бронштейн, Борис Львович, Евгений Макаров, Сергей Малышев, Анна Миллер, Семён Воронин, Любовь Агеева, Петр Долголенко, Ольга Стрельникова, Владимир Герасимов, Марина Сальтина, Надежда Сальтина, Владимир Ченцов – созвездие литературных и журналистских имён Казани.

С каждым из них меня судьба тоже сталкивала: иногда ненадолго, с другими на годы, а то и на десятилетия. Все мы дышали казанским воздухом перемен. Будучи человеком нетусовочным, я живо интересовался, тем не менее, книгами и публикациями этих авторов. До сих пор в моём сознании и памяти живут эти люди, определявшие каждый, соразмерно своему таланту и интересам, жизненные реалии во «времена Назиба и Натана.

„ПОД ПОКРОВОМ ПОКАЯНЬЯ СЦЕНА ТИХАЯ НЕ СПИТ ...“

взмах драмы? – возлюбить не завязь
хлебную, а храм взрослеющих тормашек,
чтобы изгой, врунишка, хам,
– бедлам! –

двоюродной досады хлам
потоком примиряющим вознёс и обратил
в шабаш чудачеств и танцующих бантов.

Прошлое, притворившись будущим, заманивает, будоражит своими запахами, неясными бликами, вроде бы знакомыми крышами домов, горбатыми пыльными улицами. Правда у прохожих отрешённые лица. Кто с кем перекликается на этой продуваемой временем сцене: юные собиратели металлома из пионерского отряда в Зеленодольске – с беженцами из Сирии? Первомайские демонстранты из бывшей советской провинции с посетителями дешевых распродаж в Нью Йорке? Жёсткие аккорды Хиндемита с витиеватой канторальной мелодией? ...

Мои „конкретные театры“ начались в детстве со спектаклей на лестничной клетке. Натягивалась между двумя квартирами веревка с простыней, перед которой и разыгрывались мной и моими друзьями незамысловатые сценки из „школьной и дворовой жизни“ с обязательными приключениями, с поиском и поимкой придуманных (идея автора этих строк чаще всего кардинально менялась или пропадала в привнесённых подробностях других участников) злоумышленников, а то и „немецких шпионов“. Затем была роль Деда Мороза на школьной ёлке, так называемые перевоплощения в возрастные роли стариков в театральном кружке в Зеленодольском Клубе им. Парижской коммуны ... Но это формально. В жизни же ты в одночасье из актёра превращался в зрителя и наоборот. И не замечал этого. С маской или без – не имело никакого значения. Но какое количество ролей каждый из нас проигрывает каждодневно. Нелепые вопросительные знаки сталкиваются с восторженными восклицаниями и растерянными многоточиями. Вот-вот, мы уже почти у истины, мы чувствуем её уже внутри, только не можем слова найти, но видим и свет впереди, главное – мы в пути ...

ДРУГОЙ МУСОРГСКИЙ ИЛИ КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ

Эссе

Выставка ... Всю жизнь мы путешествуем по некоей выставке. Глазеем на меняющиеся картинки, созерцаем.

Порой оторваться не можем, или ... ничего не замечаем в суете, пробегаем мимо, забываем. Лишь потом с ностальгией вспоминаем об исчезнувшем видении.

Или с разочарованием. Увиденное не оставляет нас.

Мы рисуем, лепим, воспеваем, шаржируем. Оживляем старые картины или лихорадочно стираем их из памяти. Или страстно пытаемся любой ценой стать частью картинки, пусть даже неприметной. В ход идёт всё: эскизы, лейтмотивы, карикатуры, фигуры ...

Ведь мы по существу не только посетители и наблюдатели. Мы и соучастники миража, самообмана, фата-морганы ...

Чередка картинок окружает нас постоянно и не исчезает никогда.

Пробежимся и мы по анфиладам выставки, не имеющей ни стен, ни географии, ни примет времени. По выставке, длиною в жизнь.

ПРОГУЛКА. Попраздновать. Пропустить, прозевать, опоздать. Прогулять. Прогулка хороша после дела.

Или между делом. Или от картины к картине. Двигаясь. Путешествуя. Вроде бы беззаботно. Промежуточно. Мы – праздные бездельники, мы празднуем с удовольствием.

Хорошо! Легко! Дело уже сделано, у нас есть время.

Время смотреть по сторонам, да себя показывать.

По сути, так мы и живём во все времена. Прогуливаясь. Двигаясь то в одиночку, то в массе. То счастливо совпадая с хором и не слыша себя, то надрываясь солистом.

И не важно, кто основную мелодию нашёл и ведёт теперь всех вперёд. То ли ты, то ли хор. Ты несёшься за хором или он за тобой? Хороший вопрос.

Мы стоим на перекрёстке. Мимо нас в разные стороны двигаются люди, толпы людей.

Каждый одержим собственной правотой, идеей. Ощущение шагающего куда-то в оптимистическом марше единого организма. В восторге мы желаем присоединиться. Но к кому? Сердце бьётся сильнее – бежать, идти, двигаться со всеми вместе!

И вот незаметно мы уже устремляемся в толпе в диком марше.

Мы спотыкаемся, падаем, встаём снова, лишь бы не отстать...

Но куда мы идём? Зачем? Есть ли цель? Двигаемся мы вперёд или назад? Направо или налево?

Остановиться и задуматься? Позже, позже!

К коммунизму? – Вперед! Капитализм? – Согласны!

Бег трусцой? – Истина! Сексуальная революция? – Смысл жизни. Голодать и худеть? Разумеется!

Служить государству, отдать за него свою жизнь? – Это ли не высшая правда.

Пацифистом быть? Антиглобалистом? Только на себя работать? – О Кей!

Все учатся на программистов? – Почему же не мы?

Питаться по-вегетариански? – Замечательно!

Рожать под водой? – Естественно, только под водой. Стоп! Человек должен быть не как все – быть другим,

только другим! Это ли не спасительное решение? – Конечно!

Мы двигаемся. Прямо или в обход – это не главное. Важен процесс. Остаться в строю, не сбиваться с ритма. Шаг за шагом, раз-два, раз-два!

Мы лопаемся от гордости. От единства со всеми.

Пути? По колдобинам, так по колдобинам, какие ещё там пути-дороги?

Мы движемся. Не важно куда. Главное не сбиваться с лихого, пусть и глуповатого шага. Всё одно, неровен час, собьют и с пути, и с ритма. Или сам сковырнёшься. Ведь потому что на самом деле ты не кто иной, как ... гном ...

ГНОМ. Гном, гномик, уродец ... хоть самонадеянно и прошагал изрядно героем в неизвестном направлении, воображая себя в гордыне не просто равным остальным, а чуть ли не вождём ...

Гримаса осознания, что ты не такой как все, пронзает как молния. В шоке замечаешь собственную хромоту, нетипичную внешность, угловатые манеры ...

Замороженные октавы, всё видится и слышится в преувеличенном искажённом зеркале: разорванность мира, прерывистость дыхания, судороги ритма ...

Последовательность? Движение в направлении к цели? Бред. Растерянность. Боль одиночества. Жалость к самому себе. Мольбы о сострадании.

Прочь, прочь! От себя ли, от других ...

ПРОГУЛКА. Слышно, теперь слышно, что хор не такой уж мощный и единый. Голоса массы расщепляются и смещаются куда-то вниз, то ли в прошлое, то ли в ...

СТАРЫЙ ЗАМОК, затонувший в океане времени. Замок, крепость, хранилище тепла. Дом.

Ностальгия по детству, по предкам, по другой жизни?
Нерасторжимость времён и поколений?
Непрерываемость жизненной эстафеты?

Всё созвучно в этом измерении, имеет смысл. И подтанцовывает в тумане недосказанности, размытости. Ощущение, тем не менее, потерянности.

ПРОГУЛКА. Голоса? Кто слышит их? Уже не хор, а одинокий голос. Чей? Может быть ваш? Или мой? Он истончается. Почти исчезает. Но мы не желаем доходить до края. Укрыться бы в середине. Там наше место. Одновременно мучает нас эта пресловутая срединность, усреднённость.

Середина – сумашедший корабль, плывущий на волнах прошлого в будущее. Или наоборот.

Гулять со всеми, с кем-то? Лучше одному, тогда можно и примериться, прислушаться к своим шагам, приостановиться, оглянуться, вернуться ... в детство, в ...

ТЮИЛЬРИ. Помните это чудесное время ритмических заклинаний? Университет детских игр? Испытание просьбой? Калейдоскоп наивных лукавств?

Маска беспомощности, настойчивый импульс преодоления, поиск собственных решений. Всё как во взрослой жизни – вприпрыжку через препятствия.

БЫДЛО. Ещё не знаем мы точно что это такое, но ощущаем нечто враждебное и угрожающее. Ещё не видны контуры, но мы слышим, как приближается и разрастается некая зловещая сила.

Это Нечто приближается, и мы не понимает его устройства, не можем понять его истоки. Мы чувствуем только страх и ужасаемся. Мерная, нарастающая угроза

всему живому. Тупая сила, приближаясь, вырастает до почти что невыносимого по своей силе звучания. Её механизм, происхождение непонятно. Неожиданно мы замечаем, что ритм и тон уже нам когда-то встречался. В этом пульсе мы уже маршировали. Всё что начинается марширующим бодрым шагом, чаще всего превращается в бесчеловечные механистичные жернова.

ПРОГУЛКА. О, ужас, да это наша Прогулка. Превращение очевидно: раз-два, раз-два ... Исчезни! Прочь! Прочь! Ещё тише, ещё ... Ритм остается, висит в воздухе ... Душа изранена, мы раздавлены, наши шаги ничто иное как поиски спасенья, понимания, веры. Поиски Бога.

Но как справиться с теснящим гомоном нерождённых ещё голосов? Наивное празднество уже здесь ...

БАЛЕТ НЕВЫЛУПИВШИХСЯ ПТЕНЦОВ. Всё лишь только задуманное, неосознанное, всё щебечет, клокочет, вкоччет, пробует голосишко, нащупывает путь к свету.

И ещё не обозначившись на этом свете, уже грустит, жалуется словно бы в предощущении грядущих потерь и разочарований.

САМУЭЛЬ ГОЛЬДЕНБЕРГ И ШМУЭЛЬ. Наука чужеродности. Отчуждения. Неприятия. Всем суждено эту науку изучить: метаться между гордыней и мольбами о признании ... Унижаться, чтобы затем существовать, тем не менее, в неизбежном клубке непогоды и злобы, в непрекращающемся взаимонепонимании ...

ПРОГУЛКА. А хор и не исчезал. Растёт и ширится. И катится в разные стороны. С той же самоуверенной лихостью. Да и что может, собственно, измениться из-за чьих-то прозрений? Ничего.

ЛИМОЖ. Стоп-кадр хора. Броуновское движение, муравейник. Взвизгивания, слухи, суета мнений, вздымающиеся волны перемен, сквозняки. А на поверку искрящийся сумасшедший рынок жизни превратится в ...

КАТАКОМБЫ. Так было и будет. Дотроньтесь до всполохов вчерашних озарений. От наших усилий, от дыхания наших надежд назавтра останутся лишь слабо фосфоресцирующие камни забвения. Так было и будет. И не пытайтесь говорить ...

С МЁРТВЫМИ НА МЁРТВОМ ЯЗЫКЕ. Хотя они и праздно прогуливались когда-то по жизни. Хотя ещё и различим полуистлевший скелет мелодии той самой прогулки.

С мёртвыми надо не разговаривать, не ворошить золу стенаний, усталости и равнодушия, а просто примериться сердцем к рассыпающемуся гулу столетий.

БАБА-ЯГА – это она всё придумала, эту свистопляску с гомерическим хохотом, кривляньем бессмысленных иллюзий. Замри, вот она – бездна. Вот он – конец всему. Только он не венчает ничего. Он неошутим. Он в сердцеvine. Далеко запрятан. Скользящий холодок. Или похохотывание. И не надо ничего воспринимать всерьёз. Несись в вихре сатанинской дикой пляски всё дальше ввысь, или вглубь воронки под названием ...

БОГАТЫРСКИЕ ВОРОТА. Стоит город жизни. В колокольных перезвонах. Во здравицу оглушающему тебя храму неизбежности. Звонкому храму пустоты и глупого счастья.

Ощущаете вы свободу?

Этот исчезнувший слоёный пирог.

Обратную сторону тени. Вкрадчивые шаги
неподалёку.

Пространство между ещё ненаписанными
мелодиями.

Влюблённость в себя пословиц.

Посмотрите вокруг себя глазами новорожденного
или идиота – тогда вы свободны.

MUSSORGSKI



EINMAL ANDERS: BILDER STELLEN SICH VOR

16. Oktober 2003, 20 Uhr

Max-Joseph-Saal der Residenz München

SIMON GOURARI Klavier, Text, Konzept

OLEG DROBITKO Malerei, Bildhauerei

HANNAN GROSSMAN Schauspiel

Так или иначе первые драматургические опыты были связаны с музыкой. Это оказались совсем не образы и сцены, что возникали в голове. Вначале это было оперное либретто «Лобачевский», на основе которого интересную оперу написал композитор Борис Четвергов. Затем последовало либретто к первому в мордовской национальной музыке балету Нины Кошелевой «Алёна Арзамасская». Наконец, либретто к балету Анатолия Луппова «Музыкальная история».

Позднее также добавился опыт музыкального оформления пьес в Казанском ТЮЗе («4 вечера и одно утро» Семёна Воронина) и Драматическом театре им. В. Качалова («День икс» по пьесе Диаса Валеева).

Мои собственные работы для театра начали возникать примерно в то же время довольно бессистемно, но активно. Идеи, сюжеты и жанры как бы спорили друг с другом. Драмы из времён «Гражданской» («Право на выбор») и «Отечественной» («Тыл») войн, мифологическая версия «Уроки Дедала», драматическая притча «Сад», абсурдистские трагикомедии «Дождь», «Двоюродный подсвечник», «Закон красоты», «Сюита для немого клавира»; мюзикл «Чистые звуки», театральные сказки для детей. Сценическая судьба их в целом не сложилась, если говорить о массовом успехе их у режиссёров. Хотя отдельные пьесы были поставлены в разных театрах России и в других странах. Несколько сценических проектов за рубежом режиссировал я сам.

Но в основном их ставил в Казанском Театре на Булаке мой друг и верный «со-театральщик», поверивший в мои «драматургические заморочки», Семён Перель. Это было творческое везение. С ним я сотрудничал и сотрудничаю до сих пор во многих других театральных проектах в России, Израиле, Германии, США.



Его постоянная устремлённость не может не раздражать. Казалось, он тебя не слышит. Даже в его позе стоять или сидеть никогда не было и нет даже видимого успокоения и расслабленности. Пространство вскипает от его цепких коротких взглядов, от готовности покинуть собеседника и предпочесть ему случайного встречного, который неожиданно оказывается чуть ли не лучшим и, самое главное, наиважнейшим в этот момент существом.

Не помню, кто нас познакомил. Однако, не успев даже толком представиться, я через минуту стоял в недоумении ... один. Забыв обо мне, Семён с увлечением общался уже с какими-то подростками. Самое время было обидеться и двинуться прочь. Что я и сделал. Есть же такие мотыльки, с горькой разочарованностью думал я, что избавляют нас от бремени сосредоточенности и мысли, и всё на своём пути облачают в пенящиеся одежды иллюзорных разговоров и действий. И ему-то хотел я предложить свою первую пьесу?! Но именно в этот момент, я был вновь постигнут Семёном с тысячью извинений и объяснений о судьбоносности его только что состоявшегося разговора с подростками, особенно с одним из них по имени ...

Ты узнавал жизненную историю незнакомого тебе мальчишки. У тебя спрашивали совета и, снова не дослушав, бросали одного, так как на пути возникал ... киоск и надо было срочно приобрести ... газету. Естественно, что киоскёрша оказывалась давней знакомой, передавались не просто обычные приветы домашним, Семён рассказывал в подробностях о готовящемся спектакле, о здоровье своей мамы, записывал какие-то телефоны. Самое интересное, что и я уже был представлен киос-

кёрше как начинающий талантливый драматург, хотя Семён ещё не читал ни одной моей строчки.

Словом, с самого начала ты невольно оказывался вовлечённым в странное сценическое действие: без всякой надежды на отступление тебя затягивало в водоворот, казалось бы, незначительных событий. Воодушевлённый перипетиями кружащегося сюжета, ты что-то отвергал, кому-то невольно сочувствовал, возмущался, проникался ... и одурманенный этим клокующим, сумасшедшим ритмом, обнаруживал себя, в конце концов, на перекрёстке с клочком бумажки в руках, на котором был нацарапан телефон Семёна и дата очередной нашей встречи.

И так продолжается более чем 30 лет. Никого я более в жизни (ни до того, ни после) не встречал, в ком неотступное торжество текучести и незавершённости любых проявлений необъяснимо уживалось бы с основательностью и преданностью определённым жизненным и художническим принципам.

Семён Перель – в каком пространстве обитает и живёт этот режиссёр, актёр, сказочник, поэт, мастеровой? Кто же этот неуловимый фантом самоуничужения и стеснительного самолюбования, доброты и гордыни, отчаяния и жизнерадостности, почти маниакальной мнительности и готовности к риску? Как уживается в нём растерянный «приспособленец», мечущийся в панике по неуправляемым будням и бескомпромиссный художник? Непрактичный глава большого семейства и дерзкий открыватель театральных истин?

Ведь всё, что мы видим, слышим, замечаем, любим в людях – это так избирательно. А потому и неточно. И множатся лишь вопросы, вопросы ... о них мы и стараемся с ним, героем наших признательных размышлений, поговорить. Хотя, по опыту знаю, разговоры с Семёном вряд ли расставят интересующие нас проблемы по местам и завершатся непоколебимыми постулатами. Вот уж кто мастер не договаривать и, дурачась, менять ненавязчиво темы, словно открывая бесконечные форточки: то зайтись приступом исповедальной откровенности, то внезапно закрыться от собеседника наглухо ...

Можно было бы сказать: актёрствует, если бы не некоторые обстоятельства и особенности его натуры, образа жизни и творчества. О них то, на правах старинного друга, мне и хоте-

лось поделиться в своих рассуждениях в преддверии нашего с ним диалога.

Его спектакли никогда не повторяются. Они не закреплены никакой системой и набором обязательных условностей. Их нельзя пересказать. Вот уж воистину реальное подтверждение слов Жана Жироду: «Театр не теорема, а приворотное зелье».

Приступая к новой пьесе у Семёна нет убеждённости в правильности выбора. Никакого взгляда и концепции постановки. В очевидной растерянности мучает он автора, и прежде всего актёров казалось бы несуразными вопросами. Этот процесс неуверенности может длиться бесконечно долго. И вдруг на одной из репетиций, когда все вокруг во всём изверились, он уже никого ни о чём не спрашивает, и начинает говорить. То бишь, высказываться по существу. Куда исчезают его косноязычные междометия и прочая невнятица? В глуховатом голосе появляется звучность, воркующие, даже властные тембры и, самое главное, находятся те нужные слова, что объясняют актёру первопричинность его нахождения в этой пьесе, в этой роли, в конкретной сцене. И на твоих глазах «вытаскивается», открывается в актёре самое сокровенное. Исподволь возникает на репетициях какое-то необъяснимое родство, человеческая близость, что позволяет добровольно «заболеть» пьесой, которая на поверку оказывается вовсе и не изысканной, и не тёмной, и не чуждой, а земной и необходимой, и касающейся всех и каждого.

Нет, он вовсе и не режиссёр, часто злился я, а какой-то юродивый от театра, заманивающий актёра в сторону от разыгрываемой сцены, в какую-то понятную только ему глухомань. Там он и ворожил над ним, доверительно заискивал, юлил, доводил до неистовства или до слёз. И вдруг ... бросал одного, чтобы возвратиться к другим актёрам, застывших в руинах безвременья и ожидания. И снова в растерянности прыгал от одной сцены к другой. Мне казалось, пьеса корчилась от невыразительности и беспомощности. Но это только казалось. В действительности же драматургическое полотно невероятным образом вызревало, проверяло себя как бы на прочность. А то и менялось до неузнаваемости.

Не раз на его репетициях моих пьес я приходил в восторг от той или иной сцены, или от актёрских находок. Но безжалост-

ный «холодный душ» Семёна отрезвлял моё воодушевление. Ко всему, что давалось актёру легко, он относился безразлично.

Он с упоением вылавливает неясное и заражает этим актёров. Почти безумным желанием понять и оправдать логику поступков и чувств персонажей, проникнуто всё в его постановочных версиях. Словно подтверждая известную аксиому: будь наша жизнь понятна и проста, может и не было бы искусства. Поиск и нахождение истины, болевого момента и сопряжения его в контексте пьесы с актёрским прочтением, для Семёна, по моему убеждению, дороже театра, как такового. Он стал Мастером на этом непрекращающемся для него попроще понимания, а значит и оправдания. И ему не важно, что иногда за подлинность своих открытий, он как режиссёр расплачивается потерей внешней выразительности, жертвует пресловутой театральностью. Значимость и выпячивание своего «Я» по Перелю не только не важны для искусства, но и чаще всего губительны. Его театр учит угадывать и принимать свои границы, чтобы в их трудных, выстраданных пределах ощутить бесконечность наших душевных проявлений и поступков. Сделать праздничной пустоту – это не цель его театра.

Театры Переля – другие, так как они не замыкаются сценикой. Это по сути театры его непрекращающихся ни на минуту искромётных, порой бесцельных и бесплодных фантазий. Театры непрекращающегося общения и завоёвывания жизненных подробностей и деталей. Ему необходимо слышать голоса не только людей, но и скрытые мелодии коряг, выброшенных на берег, из которых Семён мастерит свои поделки и украшения. Вообще любовь его, я бы сказал, к «архитектуре пространства», к дышащему и говорящему пространству деревьев, рек, облаков, к рыбалке, совершенно не случайно сочетается с его страстью к столарничанию, выливающимися при случае даже в настоящие чудеса «перелевского домашнего зодчества» – в кухонные гарнитуры. И всё вместе это даже не театры, а некая литургия, в которой нет разделения между подмостками и залом, публикой и актёрами.

Ему интересны все эпохи, времена и стили: античная драма, комедия Островского, абсурдистская притча, и КВНская хохма, русский сказочный лубок и рок-опера, стадионные мас-

совые действия, и лирические моноспектакли, пантомима и театр моды...

Он не делает разницы между профессионалами и любителями, пенсионерами и студентами, школьниками и детьми детсадовского возраста.

Его биография это не только география. Хотя она и впечатляет: украинские Горловка и Одесса, уральские Березники и полярный Мурманск, державные Москва и Ленинград, удмуртский провинциальный Сарапул и университетская Казань, американский Орегон и баварский Мюнхен ... Ну и, конечно, исколесённый вдоль и поперёк Израиль.

Он еврей не только по рождению. Не только по кровной общности с поколениями предков, с обычаями покаяния и отпущения грехов перед Йом Кипуром, ритуальным разрыванием одежд в траурные дни, с кружением на седьмой день праздника Суккот, с радостной рассылкой подарков в праздник Пурим.

Еврейство Переля внутри него, оно обладает над ним некоей властью, это его корни в сознании, хотелось бы ему этого или нет. Оно сплелось в его жизни и в профессии режиссёра. В готовности не только обжиться в новых странах и в новых чужеродных текстах, а и находить и оправдывать логику непривычного образа жизни. От еврейства не откажешься как от дружбы, супружеского брака или от гражданства. Актёры и режиссёры одинокие изгои в любом обществе. Не такие как все. На виду у массы. В этом общность их профессии с еврейской судьбой, с историей еврейского народа, ставшей в силу разных причин своеобразной пророческой сценой для всего человечества. Люди театра, как и евреи – первопроходцы страдания и вечного исхода. Это они нащупывают болевые моменты, проблемы, изъяны. Только кажется, что обласканные вниманием, они – привилегированные. Их особенность только в ответственности за всё: и за успех, и прежде всего – за неудачи.

Он русский. Потому что это его родной язык, на котором он думает, фантазирует, шутит, сочиняет стихи и сказки. Это его культура, где он как рыба в воде.

Он татарин, потому что вырос и сформировался в Казани. Женился, там родились его дети и появилось множество его учеников. Город свидетель его поисков, неудач и успехов.

Он человек мира. Живя в Казани во времена советские и делая разовые постановки в различных профессиональных театрах Казани и других городов (одно время ему пришлось даже руководить Сарapulьским драмтеатром), он был прежде всего одним из тех, кто олицетворял альтернативную пропартийному мышлению и режиму культуру. Сопротивление никогда не принимало у него резких форм, но Семён органически не переносил «советский ошейник» и предпочитал жизни пусть и очень хорошо оплачиваемого казённого «пса-служаки» – артистически бродяжскую и полуголодную.

Он основал с друзьями и возглавил Театр на Булаке, который стал одним из притягательных неформальных центров в Казани, где собирались литераторы, актёры, музыканты, художники, киношники.

Позволю остановиться на этом периоде несколько подробнее, так как это и важнейшая часть моей жизни, ведь именно на сцене Театра на Булаке Семён дал путёвку в жизнь большинству моих театральных опытов (всего он поставил 8 пьес), за что я ему бесконечно благодарен. Собственно пьесами они становились на репетициях, ставшими для меня своеобразным университетом театра и сценического искусства. Когда авторский текст не просто оживал, но и как бы открывался для меня с совершенно неожиданной стороны. Я учился уходить от текстовой заданности и идти навстречу новой действительности, рождавшейся на сцене. Учился примиряться с мыслью, что пьеса мне больше и не принадлежит и что это ... замечательно. По сути, судьба подарила мне моего режиссёра, понимающего и слышащего соавтора. Что-то на уровне химии.

Сколько же мы с ним переспорили после репетиций моих пьес. Разве поиски режиссёром формы не являются первоосновой всякого спектакля, взывал я к тётке. Ведь если пьеса не находит эквивалент формы, то спектакль теряет единство всех параметров интерпретации. Остаётся лишь пресный пересказ содержания пьесы. Перель возражал: спектакли, где форма преобладает над сутью, говорят о несостоявшихся постановочных намерениях, когда кажущееся единство обманчиво. Кстати, внешней выразительностью он владеет мастерски. Но

только когда выстроены мосточки взаимодоверия и оправданности в отношениях персонажей, тогда и вызревает почва для «фокусов». И тогда он – первый. Так, в спектакле по моей пьесе «Сад», чуть ли не на генеральной репетиции, появился вместо обеденного стола, вокруг которого и вертелись мизансцены, подвешенный к потолку и чуть покачивающийся большой барабан, придавший окончательный ритм и ирреальность спектаклю-притче. Или покатое наклонное поле в «Ранних журавлях». Или театр теней в «Уроках Дедала» ...



*После премьеры спектакля «Уроки Дедала».
Автор и режиссёр с актёрами. Казань, 1981*

Одна реплика в никуда – из ниоткуда. Спустя несколько лет после того, как мы волею судеб покинули страну, в Казани, довольно талантливые люди (как говорят) основали Молодёжный театр, который ничтоже сумняшеся назвали ... Театр на Булаке. Не нашли более другого названия, не являясь не правопреемниками, не творчески продолжателями театральных традиций Переля. Весьма странная практика: это всё равно, если бы кто-то в Питере назвал бы сейчас новый театр «Мариинский» или в Москве «На Малой Бронной». Существует всё же и этика. Ну хотя бы, если не хватает собственной фантазии, назвали бы – Новый Театр на Булаке. Или

«Булак – 2». Впрочем, можно и запросто - Театр им. Качалова? Как говорится: простота хуже ... ну, и так далее.

Мне довелось участвовать с Перелем во многих, как сейчас говорят, проектах, а порой и экспериментальных авантюрах: КВН, творческих вечерах в Доме актёра, в постановках пантомимных спектаклей, мюзиклов, создании детского музыкального театра, театральных курсов в консерватории, передач на телевидении, в советско-американском театральном проекте „Peace child“ («Дитя мира») ...

Его работы, спектакли отмечены были всегда безупречным искусством затрагивать серьёзнейшие идеи и проблемы. На первый взгляд театральные прочтения режиссёра Переля и бытовые его каждодневные проявления кажутся абсолютно несвязанными. Внешне они даже противоречат друг другу, но если вдуматься, то обнаруживается внутренняя упорядоченность и целостность мироощущения. В бескорыстной преданности друзьям. В любви к актёрам, которые для него не бездушные инструменты, приспособленные для истолкования его замыслов, но прежде всего единомышленники, инспирирующие идеи. В любви к похвале. В хорошей завистливости к творческим находкам коллег (не он нашёл!) и одновременно искренняя готовность порадоваться чужому успеху. В постоянной мнительности: не слишком ли бледный он сегодня, как на него посмотрели, каким тоном приветствовали, достаточно ли уважительно ... В вспышках уверенной властности, а порой и неоправданного гнева на репетициях. В боязни замкнутого пространства (мог выпрыгнуть на ходу из трамвая) и спортивной сноровки и смелости (прекрасный акробат, теннисист и волейболист). Приехав в гости к друзьям в Нью Йорк, и обнаружив, что они живут на 22 этаже, он отказался подыматься на лифте, хотя не видел их больше десяти лет. Я же был свидетелем, когда он, без всякой подстраховки, с грациозностью кошки вскарабкался на крышу двухэтажного дома и балансируя на покатой крыше, эмг отпилил верхушку засохшей сосны.

Как-то нам с Семёном пришла идея создания еврейского культурного центра в Казани. Хорошо помню, как мы пригласили в Театр на Булаке скрипача Лёню Сонца и долго уговаривали его возглавить Ансамбль еврейской музыки, хорошо известного впоследствии под именем «Симха». Лёня долго осторожноничал, не соглашался, и только после того, как Перель предоставил ему помещение Театра на Булаке для репетиций, с большим сомнением согласился попробовать.

В Израиле Перель ставил спектакли и на иврите, но в основном на русском. Вне театра он задыхается. В первые месяцы пребывания в Израиле без языка и средств к существованию, он организует для детей «Театр на траве». Потом на израильском радио «РЭКА» становится сказочником. Его передачи «Сказки дедушки Семёна» несколько лет собирали детскую аудиторию всего Израиля. Потом возникает его театральная школа «Ступени», Театр «МоноАрт». Он снимается как актёр в кинофильмах, с успехом представлявших Израиль на Международных фестивалях. А совсем недавно начал репетировать в Казани спектакль по скайпу из ... Герцлии.

Любой рассказ о человеке это мифотворчество. Некое запечатление для потомков, пусть и эфемерное. Но как говорил Ницше: «Важна не вечная жизнь, а вечная жизненность». Если бы Семён был человеком пафосным, я смог бы сказать, что вроде это и о нём.

Но, как наверняка заметил читатель, стремление к ясности у нашего героя сочетается необъяснимым образом с бесконечными метаморфозами, с туманной недосказанностью и в спектаклях, и во всём, что он делает. Наверное, если бы они достигали тривиальной отчётливости, они бы погибали на корню и не было бы тогда театров Семёна Переля, без которых для многих из нас жизнь сложилась бы иначе.



ДИАЛОГИ С СЕМЁНОМ ПЕРЕЛЕМ

Я и не знаю, с чего мы можем начать наш разговор.

Вернее продолжить.

Это уж точно. Мне кажется, что мы уже столько с тобой обо всём переговорили.

Десятилетиями разговариваем. И на сцене, и во время репетиций, и после. Да и просто так. Не как уважаемый режиссёр с не менее уважаемым драматургом.

Просто разговор двух Семёнов. Без маски. Кстати, что для тебя означает маска? Эффект маски. Когда ты её на себя натягиваешь? Или на других? С чего маскарад вообще для тебя начинается? Или ты по сути из другого театрального мира?

В каком смысле – маска?

Ну, маска. Театр когда-то все-таки с маски начинался. Человек, то бишь актёр, заранее знал, что он кого-то там должен изобразить. Вставал на котурны, или мужчины играли женщин. Ты же знаешь.

Да-да, конечно.

Ведь это все было нормой поведения на сцене. Время системы Станиславского ещё не пришло. И психологической

«Правды» не было. Словом, с маски театр и начался. Существует ли она для тебя, или её вообще нет в твоей эстетике представления?

Не думай, что это вопрос на засыпку. Вот ты сам нацепил сейчас маску Незнайки, чтобы меня расшевелить. Но это в жизни. А на сцене маска – это результат ... Результат поиска выразительных средств. Маски разные бывают, так же как и разные выразительные средства. Кроме того есть, есть маски-клише: Доктора, Тартальи, Панталоне ...

Это же было целое направление.

Конечно, конечно. Это была найденная форма, выразительное средство представления. Маска, выражающая то, другое, третье, пятое: гнев, страх, переживание, горе, радость – это результат каких-то творческих поисков, выражающихся в форме маски. Но ты прав: практически, маска – это форма театрального существования. Актер приходит и, образно говоря, одевает маску, то есть входит в предложенные пьесой обстоятельства, в жизнь, историю. Или наоборот, сцена находит его, актёра, его форму существования и предлагает ему образ-маску. Если маску понимать не как плоскостное нечто, на котором что-то разрисовано, а как сценический образ. Мне это определение больше нравится. Это, пожалуй, самое важное в творческом процессе актёра – создание образа.

Как ни крути, а деятельность актёра в репетиционном процессе всё-таки вторична. Ты как-то обмолвился, что на сцене и вообще в театре режиссёр – Бог. Может ли режиссёр создать новую условную реальность?

Он берёт, во всяком случае, на себя создание таковой. Но и отнять её может.

Но это всегда связано с некоей системой, с которой ты, режиссёр, приходишь на репетицию. И тебе нужно каждую твою мысль, каждый постулат реализовать через актёров в конкретной сцене. То есть, сделать, образно говоря, картинкой. Но всё картинное, сделанное для публики, – ложь. Мне кажется художественное решение не может быть априори картинным,

а должно или есть шероховатое, незавершённое... соразмерное, равное актёру А что делает режиссёр? Он уравнивает всех в своей системе, «вставляет» в систему. В независимости, кстати, от таланта режиссёра и его направленности.

Театроведческие вопросы. Разговор людей разных профессий. Когда я учился, или, вернее, работал, работаю над пьесой, живу этим процессом создания, у меня не было и нет таких оценок: Бог – организатор. Это взгляд со стороны. Профессия режиссёра – это способность человека, который обнаружил в себе некое знание (но ещё не дал оценку себе), и идёт, как одержимый, к актёрам, ищет возможность сказать им нечто такое, в чём есть справедливость и значительность, что способно зажечь искру понимания и сострадания в них. И во всех тех, кто занят, замешан в конкретном театральном процессе. Это могут, возможно, не все люди на земле. Вернее, возможно и могли бы многие, но они по разным причинам не вышли на театральную стезю. А если и вышли, то не на эту «режиссёрскую дорожку». Или не обжигает их, может быть, врождённый режиссёрский дар.

В чём он, собственно, этот дар? Ведь мы все в какой-то степени «режиссируем» по жизни. От чего зависит дар режиссёра?

То ли дар, то ли порой наказание... Это зависит, конечно, от природы, но в большей степени от умения художественно «распорядиться» не только лично пережитым. А пластами судеб множества людей, живших и в наше время и за много веков до нас. И когда почти физически невозможно разграничить времена, судьбы персонажей, их впечатления, несчастья, страхи, радости с твоими собственными, вот тогда ... возникает остро ощущаемая многообъёмность восприятия мира. Когда мы работаем над пьесой или её анализируем, я часто говорю: стоп! – в этом месте есть воронка, сюда душа должна войти! Перед нами ситуация, в которой пространство незаполненное ещё ни собственным опытом, ни собственной жизнью. И счастье, если актёры откликаются. Но чаще всего режиссёру, и мне в том числе, приходится самому «заполнять это пространство своей судьбой, своим опытом». Чтобы только

потом как бы направлять по этой дорожке актёра. Спектакль – это результат судьбы режиссёрской через актёров.

Хочешь – не хочешь, а спектакль по твоим словам должен быть соразмерен режиссёру. Не кажется ли тебе, что это пресловутое «выравнивание под себя». Где же место Чехову, Шекспиру и прочим бедным авторам?

Не надо иронизировать. Авторы только на этом замечательном пространстве сцены и оживают. Где, кстати, могут существовать все. И прежде всего зрители. Со всеми своими социальными и прочими эмоциональными откликами.

А актёры? По сути из их дыхания, жестов, речи всё и состоит.

Правильно, они не просто визуальные кирпичики они в идеале обязаны, должны изменять нюансы конфигурации сцены, если им сегодня так чувствуется. Так ощущается. В конечно счёте, актёры со мной делают спектакль, а не я с ними.

В независимости от дарования?

В процессе создания спектакля, конечно, все находятся на разном театральном и человеческом уровне постижения. Мне приходится зачастую быть педагогом, вспоминать театральные азы и многое другое. Счастье, конечно, когда актёры по дару постижения стоят где-то рядом с режиссёром. Удивительно другое, ведь актёры в независимости от таланту, все в какой-то степени и режиссёры тоже. Они рассуждают у себя дома, как бы отделяясь от процесса репетиции, где они только актёры. Это парадоксальное замечательное противоречие, присутствующее в профессии. Актёр должен идти навстречу режиссёру в процессе репетиции. Но потом, он как бы оплодотворяется от общения с текстом автора, режиссёром, с партнёрами по сцене, и возвращается уже со своим видением персонажа, сцены, всего спектакля. Всё это обогащает работу невероятно.

Возвращаюсь к картинности. Это проблемные ножницы. Что такое картина? Некая выразительность, ради которой топчется, придавливается останавливается процесс чистой правды

жизненного проявления. И заметь, только ради формы, которая возможно только сегодня кажется тебе единственной.

А может это находка на все времена.

Согласен: у гения выразительность и правда существования на сцене может быть соразмерной.

Любой из нас допускает, что театр, это доведённое до художественного совершенства или приблизительности – притворство? Но как можно всю жизнь этим заниматься, да ещё сделать притворство профессией? Ведь в спектаклях создаются некие миражи, причём каждый вечер разные. И несуществующие в реальной жизни. Игровые фантомы на час. Почему человек нуждается в этом?

Это не один вопрос, а много: зачем театр? В чём особенности актёрской природы? В чём, в конце концов, смысл жизни. Конечно, я мог бы тебе ответить: все вы, сидящие в зале, тоже играете. Кто не играет? Знаешь, кроме инстинкта самосохранения, когда речь идёт о безопасности жизни, конечно, всё – игра: и семья, и наши чувства, встречи, расставания. Мир так устроен. И наш разговор, кстати. Вот сегодня утром, начали мы разговор вразвалочку ни о том, ни о сём, а теперь уже вроде бы всерьёз дискутируем о театре как игре. Играем в словесную головоломку. Разве это не мираж?

К вопросу о миражах. Вернёмся к твоим, так сказать, истокам. Место твоего рождения?

Нью-Йорк.

Нью-Йорк? Ничего себе, сюрприз.

Да, посёлок Нью-Йорк на Донбассе, основанный в 19 веке немцами-менонитами и упомянутый, кстати, в одной из ранних повестей Виктора Некрасова. Посёлок существовал под этим именем до 1951 года, а потом его переименовали в Новогорск.

Значит там ты провёл ...

По семейным преданиям неполный месяц. Представь конец июля 1941-го года. Спешная эвакуация за Урал. Железнодорожный эшелон с заводским оборудованием и служащими из Горловки. У мамы начинаются родовые схватки. Семья наша вынуждена срочно высадиться на ближайшей станции Фенольная и добираться на попутке до посёлка «Нью-Йорк», где 31-го июля я и родился. А в начале августа бомбили уже горящий Днепропетровск. Отца своего, Переля Бецалела Мишуевича, естественно не помню. Через несколько дней он ушёл на фронт и в 1942 году под Харьковом пропал без вести. Жуткое, «слитное» звучание этих слов меня преследует до сих пор – *пропалбезвести* ... Словом, я ровесник большой и страшной войны.

А потом?

А потом мы (бабушка, мама с двумя детьми) добрались до Казани, где жили какие-то дальние родственники. И поселились на тогдашней окраине города в районе Калуга.

Из нереального Нью-Йорка в нереальную Калугу – звучит, надо сказать, вполне театрально.

А для меня казанская Калуга была реальнее настоящей Калуги. Улица Овражная, дом на краю оврага. Хозяйка Таисия Почивалова, приютившая нас, работала санитаркой в местной психбольнице. «Явреи у нас» – уважительно и даже с некоей нежностью, хвалилась она. Речи о каком-то неприятии (как теперь говорят: по национальному признаку) и в помине не было. Я помню со стороны этой простой русской женщины только радушие, понимание и всевозможную поддержку. Нам выделили чуланчик, где и прошли первые младенческие годы моей жизни. Вовка, сын хозяйки, отъявленный хулиган по кличке «Кила», однажды доставая меня, свалившегося в щель между кроватью и обледенелой фанерной стенкой, «смачно» пробурчал: «Мать твою, опять уплыл ...». И добавил фразу, которая меня, человека мнительного, много раз поддерживала: «Если этот выживет, то он железный» И этот ... таки выжил. Примерно к тому времени относятся и мои первые публичные выступления перед публикой. Меня двухлетнего, ставили на

табурет и я читал перед какими-то тётками с улицы скабрёзные стишки, которым научил меня тот же Вовка, мой первый «режиссёр». Аттракцион наш поэтический, смысл которого я не понимал, кстати, пользовался большим успехом.

Совсем не понимал?

Текст абсолютно не понимал. Но аплодисменты, помню, очень нравились. Ощутил, так сказать, природу дешёвого успеха.

Словом, путь в искусство был выбран.

Не смейся. Это были мои первые подмостки. А потом наступило время ... Василия Ивановича Качалова. Долгие годы это был мой добрый ангел. Так мне, во всяком случае, казалось. «Вокзал-Газовая», трамвайный маршрут послевоенной Казани. Дом, в котором мы недолго потом жили, стоял напротив остановки Качалова, названной в честь народного артиста. Вот, наверное, откуда растут ноги моей театральной судьбы. Из трамвая выходил народ. Выходили люди в военной форме. Не единожды я был свидетель счастливых послефронтовых встреч. Очень много десятилетий и я не терял надежды ... А мама ждала папу до последнего дня своей жизни. Знаешь, я часто перечитываю стихи моего брата Володи о своём детстве. Что-то в них есть и о моих ощущениях тех лет:

Я вспоминаю то, что прожил
И возвращаюсь в те года,
Когда я бегал босоножий
С обугленной войною кожей,
Где безотцовщина была.
Терпя лишения и голод,
Я думал: буду вечно молод,
Пройдя всю эту кутерьму.
Пройдя мальчонкою войну.
Дворы, кино, библиотека,
Каток, базар, сосед-калека.
Нет, не забыть мне этих дней,
Когда узнал я хлеба цену.

И этой памятью бесценной,
Я к людям делался добрей,
С тех пор прошло немало лет
Я уж давно отец и дед,
Быть молодым всегда стараясь,
Соединяя с детством старость.

Расспрашивая тебя, я пытаюсь уяснить какие-то вещи в себе. Понять, как возникает театр в нас. И почему остаётся на всю жизнь. Я сам не понимаю, отчего некоторые сюжеты, истории складываются в сцены, диалоги, требуют сценического пространства. А другие совершенно и не просятся на подмостки.

Ну, о тебе мне легче говорить. Мне кажется тебе тесно в музыке, несмотря на её кажущуюся безграничность. И потом, я слышал как ты работаешь с учениками. Это работа режиссёра, только вместо речевого пространства у тебя звуковое.

Не знаю, мне трудно разграничивать. Мои метания между словом и звуком – это отдельная тема. Мне бы хотелось вернуться в Казань середины двадцатого века под сень Василия Ивановича Качалова.

Как я уже упоминал, был у нас в Казани дальний родственник с очень интересной судьбой. Году в 13-14 он уехал в Вену или Париж учиться на портного. Вернулся спустя многие годы в Казань уже опытным мастером. Устроился в Драматический театр им. Качалова и доработался до заведующего пошивочным цехом театра, обшивал ещё, помню, старейших легендарных актёров Григория Павловича Ардарова, Фёдора Васильевича Григорьева, позднее Лидию Семёновну Шмидт и многих других. Он меня ещё мальчишкой стал брать с собой в театр, поскольку я был хулиганистый и без отца. Ходил я и на утренние спектакли и на вечерние. Мне открылась другая жизнь. Её запах до сих пор со мной. Это меня очень влекло. Я не думал тогда, что соответствую тому миру. И кстати, до сих пор так не думаю. Но это был мир, который не разделял. Он уравнивал, уравнивал. Мою неприкаянность, безотцовщину, весь наивный набор жизненных впечатлений, реакций на

действительность. И потом, в режиссуре, я как бы эксплуатировал своё прошлое.

Ты жил одно время в Казани, в одном доме с легендарной певицей Альфиёй Авзаловой?

Прямо напротив. Нам после Калуги дали там квартиру, как семье погибшего фронтовика. Мама, бабушка, брат и я. Нам дали большую, большую комнату, по тем временам огромную, если сравнивать с той, где мы раньше жили: 22 квадратных метра в кирпичном доме на 3 этаже. Его строили пленные немцы и японцы. Сталинского проекта ещё с высокими потолками, ванной, туалетом. Словом, роскошь. Наверное, дом этот в какой-то степени сказался на моей театральной судьбе. А знаешь какой это был дом? Дом оказался элитный. Соседи непростые. Министр культуры Закиров. Ректор Медицинского института Вяселев. Там жили директора театров, управляющий Профтехобразования, ну и другие по тем временам «шишки». В том числе и мой друг по классу Рауф Игламов. Мы вместе пошли с ним в первый театральный кружок, вместе поступали в театральное училище. Дом находился в центре, недалеко от театров, куда я и стал бегать на спектакли.

Расскажи о первых твоих сильных театральных впечатлениях.

Попробую. Пьеса Александра Афиногенова «Мать своих детей». Играла Елена Ефимовна Жилина. Старая актриса под 80. Помню подробно. Впечатления послевоенного мальчика. Мне все актёры казались мощнейшими, высокими, красивыми, значительными. и безумно особенными. И вот эта особенность театрального существования меня до сих пор будоражит, тревожит и радует. И сегодня я пойду на репетицию и буду этого добиваться, я этого хочу. И мне кажется, многие лукавят, когда говорят о социальной подоплеке, о сверхзадачах. А актёр ходит и служит в театре просто потому, что он от роли к роли создаёт не копию жизненных фактов, а новую реальность, особую театральную жизненность.

Мне кажется я правильно шёл по дороге театрального воспитания. Потому что в училище, куда я думал никогда не

поступлю, не считал я себя одарённым. Я был обыкновенным рабочим парнем, учился в ремеслухе, работал на заводе. Одновременно ходил в театральные кружки. К Дайчману Александру Исаевичу. Потом к Шамину. И когда поступил неожиданно для себя в училище, упал в буквальном смысле от счастья в лужу. И меня оттуда вытаскивал будущий знаменитый казанский театровед Рауф Игламов, мой хороший друг и многолетний товарищ. Потом был Басин Натан Израильевич, у которого я многому научился в нашем ремесле. Впоследствии его спектакли не всегда меня устраивали некоторой патетичностью, но дело он знал своё хорошо. Помню Льва Марковича Литвинова у которого я играл в массовках и смотрел многие его спектакли. Это был интересный режиссёр, постановочный, выразительный. Может быть он не отличался психологичностью, но он был мастер своего дела. Помню его «Коллеги» по Василию Аксёнову. Повезло мне и с Евгением Александровичем Простовым.

Только не торопись и не перечисляй. В чём была разница между Басиным и Простовым? Насколько я понял, Басин много уделял внимания театральной практике. Применению системы Станиславского.

Да. И впоследствии я понял, насколько его осмысление системы было правильным и точно совпадало как бы с театральными жизненными параметрами. Никакой вкусовщины или собственного морализаторского интерпретаторства.

Это были лекции или репетиции?

Просто практические занятия на сцене. Он не называл это Методом действенного анализа или Методом физического практического действия или как-то ещё. Он просто давал нам примеры существования на сцене в драматургическом материале.

Понятно, конечно, что в то время все клялись в верности системе Станиславского и считали себя, образно говоря, его детьми. Но чем же они всё-таки отличались: Басин и Простов?

Стилем преподавания. Хотя не было в основе их манер ничего диаметрально противоположного. Простов дополнял

Басина, но на другом уровне. Если у Басина была увлека- тельная, занимательная игра на сцене, то у Простова было всё серьёзно, основательно, каждый раз как экзамен. Ответствен- ность безумная, нас преследовали мысли, даже страх, что ты с чем-то не справишься. Однажды он убрал одного паренька с занятий за профнепригодность, но тот упорно приходил всё равно: так мы его прятали, заворачивали в ковёр, чтобы он слушал занятия.

Страх, что же тут хорошего?

Ничего хорошего. Я не знаю даже, он был тогда главным режиссёром Качаловского театра. Большой авторитет. Во всяком случае в его общении с нами была какая-то магия.

А может быть ты впервые понял и ощутил, что режиссёр – это профессия властности, некоего даже диктата?

Может ты и прав. Только я бы по-другому сформулировал. Я как-то не задумывался об этом тогда. Но подсознательно ощутил, что на его репетициях из хаоса мнений и всяких других компонентов, текста, мизансцен, пауз, музыки, света и прочего выстраивается по его режиссёрской воле художественный по- рядок. И ещё, он повторял часто: из сложного я стараюсь сде- лать простое. Потому когда-то эту фамилию и взял – Простов. Можно добавить, что именно он заложил в меня убеждённую, что театр это чрезвычайно серьёзное дело. А не только фонтанирующая игра.

Когда ты впервые вышел на профессиональную сцену?

Почти сразу же, на первом курсе училища. Участвовал в массовках пьес: Николая Погодина «Кремлёвские куранты», Василия Аксёнова «Коллеги». В «Коллегах» бегал наверное в семи эпизодах. Это была тоже школа во всём, в мельчайших деталях. До сих помню этот непередаваемый запах грима, дыха- ние актёров во время спектаклей. И первые признаки ложного самодовольствия: после спектакля мы, студенты, старались протиснуться мимо зрителей, в надежде быть узнанным. Хотя это у нас и было запрещено. Но мы иногда эти запреты нару- шали. Всё это вместе хаотично на тебя обрушивалось. И нужны

были долгие годы, чтобы во всём этом разобраться, отделить главное от наносного. А тогда часто казалось всё главным. И прежде всего твоя принадлежность к этому завораживавшему миру.

А какие актёры тебе нравились?

Ну, многие. Очень многие.

Но не все же нравились. Ведь часто даже очень известные актёры не нравятся. Вот ты ходил к Борису Павловичу Шамину в театр. Он, на мой взгляд, был такой искусственный, псевдо-театральный.

Ты так считаешь? Ну, а режиссёр он был очень интересный. Самобытный, со своим видением. Нет, и актёр он был настоящий. Однажды я в массовке, исполняя роль Абрамцумяна в «Коллегах», так вошёл в роль, что танцуя кавказский танец, ткнул нечаянно смеющемуся Шамину, палец в глаз. Он не изменился в лице, продолжал смеяться. А потом за кулисами чуть не плакал от боли.

Вернёмся к режиссуре. Почти каждый режиссёр выстраивает свою доморощенную, как мне кажется, религию. Со своими законами бытования в ней, согласованностями. Ищет и находит свою «паству», которая вольно или чашенько невольно обязана жить по предложенным законам существования. Все режиссёры говорят: актёр это главное. Алла Кигель даже озаглавила сою книгу «Верните театр актёру». Но режиссёрам всегда как бы мало, что актёры ему доверяют в одном, конкретно взятом спектакле. Для полнокровного существования ему требуется своя эстетическая религия, противопоставление лжеистинам некоего узаконенного ложного бога от режиссуры. Условно говоря, Станиславский прав, а такой-то имярек нет.

Ты хочешь сказать что «режиссёрская религия», или я бы назвал это режиссёрская убеждённость всегда входит в сопротивление с некоей другой театральной силой.

Борьба партий. Огромное количество режиссёрских направлений. И для того, чтобы утвердиться, режиссёру нужен противник. Порой мне кажется, что он его просто ищет.

Я боюсь, что перейду от проблемы, которую ты обозначил, на свою личность. Чего бы мне не хотелось. Чтобы театр был на одно лицо. Режиссёры все разные. И это не просто фраза: чем театров больше разных, тем интереснее. С этим трудно поспорить.

Но практика, реальность спорит. Каждый тащит свою правду. Это ведь не для красного словца.

Тут личность твоя вступает в силу, твой жизненный опыт. Вероятно ты встречал чаще таких, а есть и другие. Посмотри на меня: я и с комплексами, и завистливый, и всякий. Но когда речь идёт о творчестве, меня интересует качественный результат. Разумеется, как я его понимаю. И в этом смысле я хочу, чтобы получилось не хуже, чем у других.

Что это значит – не хуже?

Попробую объяснить: когда я учился в Театральном училище и нам что-то педагог объяснял и показывал, у меня часто возникало самонадеянное чувство, что я всё это уже знаю, даже умею, только ещё не могу осуществить, не определил ещё, не сформулировал ещё, как педагог, в хорошие эти слова. Нам рассказывали про Станиславского, его систему, а я, мальчишка, наивно ощущал (про себя конечно), что мне всё это знакомо. И с этим ощущением оставался долгие годы. И сейчас, когда смотрю спектакли молодых со всякими формальными наворотами, то ловлю себя на мысли, что так бы тоже смог. Но вот лучше ... Это значит не только не хуже для меня, но *по-другому*. Выразительнее. Знаешь, чего я только не пробовал для выразительности: и под сценой вводил зрителей, и выводил на актёров улицу, и за стеклами играл ... Но исходя из творческих задач. Впрочем, может они и не были достаточно творческими. Но хотелось бы думать, что да. Ухожу я как-то от темы.

Да уходишь, потому что ты «хитрый». Речь шла конкретно о режиссёрах, которые всегда недовольны работами

своих коллег. Хорошо, если ты позволишь, скажи: от каких режиссёрских работ был лично ты в восторге?

Сразу что придёт в голову? Конечно «А зори здесь тихие» на Таганке. Это было потрясение. Был ошарашенный. От всего вместе, я не мог подразделять на режиссуру Любимова, на актёрские работы, на сценографию. Но, наверное, теперь я понимаю – это прежде всего заслуга режиссёра. Знаешь, когда иду я на спектакль, всё равно в какой театр, я забываю об именах и званиях, для меня не важно кто поставил, или я вовлекаюсь в происходящее, или не выдерживаю и ... ухожу. Так было однажды давно в БДТ на постановке Товстоногова Володинской «Старшей сестры» с Татьяной Дорониной и Кириллом Лавровым. Что-то не совпало, но не с моим режиссёрским видением, а с моим зрительским состоянием. Я помню об этом всегда и понимаю зрителя, если он покидает театр до окончания спектакля. Это вовсе не обязательно означает, что спектакль плох или хорош. Иногда волны настроения, или жизненные коллизии не совпадают.

Я ехал домой после демобилизации из Мурманска, был захлестнут собственной историей, желанием побыстрее вернуться домой. С другой стороны, безумно, ужасно соскучился по театру. Мне, кстати, даже сейчас стыдно, что я тогда ушёл. Надо сказать, я редко в своей жизни уходил со спектакля. Очень редко. Тем более с такого.

Что же случилось? Стало скучно?

Да скучно. Не обо мне, не о моём играли. Но со мной бывает ещё и другое. На спектакле мне интересно, могу даже прослезиться, меня захватывает сюжет, история, игра актёров, а потом выхожу и во мне как бы выключается зритель, выходит вперёд режиссёр, что-то во мне дофантазируется и я говорю, как всё ... плохо было. Взгляд режиссёрский более холодный что ли, аналитический. Поэтому может быть многое, что я смотрел, мне не нравилось. Впрочем, зрительская практика моя не очень богатая. Но были, конечно, впечатления, которые меня потрясали, как «Преступление и наказание» с Тараторкиным. Конечно же, в силу своей профессиональной практики, мой зрительский опыт довольно значителен, но хочу отметить, что

столь сильного впечатления от целого ряда спектаклей, да ещё в одном театре я никогда не испытывал. Исключение, пожалуй, Аркадий Фридрихович Кац, руководивший в 70-годы прошлого столетия Рижским драматическим театром. Его постановки «Ревизора» Гоголя, «Кавказского мелового круга» Б. Брехта, «История лошади» по Л. Толстому помню в подробностях по сей день. Мёртвая сцена ошеломлённых чиновников в финале «Ревизора». Вбегает Хлестаков, он забыл подаренную ему игрушку – действующую небольшую деревянную кибитку (помните гоголевскую?) на колёсиках. Находит её, тянет за собой, неловко улыбаясь окружающим. А над головой в оформлении висят вертикально невысокие, так называемые верстовые полосатые столбы. Так вот, Хлестаков счастлив от находки, и вдруг его взгляд упирается в огромное «свиное рыло» жуткой тупости одного из чиновников, затем в другое, третье, четвёртое ... Пытается выбраться. Кибитка катится за ним. Звучит до боли знакомая русская мелодия. Верстовые столбы начинают вращаться ... Нечеловеческие «свиные рыла» ... Бескрайняя Древняя Русь, куда ты мчишься? Сейчас ему 80 лет. Это один из моих любимых режиссёров. Я много спектаклей у него посмотрел. Когда-то его Рижский Театр драмы гастролировал в Одессе, были аншлаги, а я был там в отпуске. И вот, представь, я подошёл к нему на пляже, рассказал, что я студент, что хочу посмотреть его спектакли. Он, почти не раздумывая, ответил, чтобы я обратился к администратору, и меня будут пускать. Я ему очень был благодарен не только, что он разрешил мне, незнакомому пацану с пляжа, посмотреть спектакли, но прежде всего за то, что я многому на них научился. Знаешь, про него можно было бы сказать замечательными словами Николая Демидова «Отсутствие некоторых человеческих недостатков не позволило стать ему знаменитым».

А Андрон Кончаловский, как я слышал, не пустил тебя, уже маститого театрального коллегу, на репетицию «Дяди Вани» в Израиле. Наверное, чтобы ты чего-нибудь там не «подсмотрел».

Да нет, обыкновенное чванство знаменитости. Чего подсматривать? Если ты сам не «выстрадал» решение, то подсматривай, не подсматривай ... А вообще, знаешь, нечто очень

интересное возникает в голове иногда, когда ни чѐм не думаешь,.

Имеешь в виду на сцене?

Не только, но и в жизни. Всѐ должно придти к какому-то знаменателю. Ну, а в работе сколько раз у меня бывало, когда ломаешь голову, мучаешься, и ничего не получается. И вдруг когда ты как бы вне спектакля, ты видишь его со стороны. Всѐ неожиданно раскладывается, и самый «кроссвордный» спектакль становится вроде бы ясным.

То есть нужна дистанция, чтобы охватить всё это грандиозное переплетение драматургических линий и задач?

Собственно, как в жизни. Возвращаясь к училищу, скажу, что когда мне поставили за мастерство четвёрку, Басин сказал: не огорчайтесь, я думаю ваше призвание в другом. Теперь мне кажется, что он имел в виду режиссуру.

Кто был твоим руководителем в Институте?

Кумысников Халид Фаткулович. Очень милый, человек. Искусствовед, безумно лояльный к своим студентам.

Как вообще попал ты в Институт культуры или в престопаходье „кулѐк“?

Очень забавно. Я после армии думал, что с театром завязываю. Перспективы режиссуры не было и в помине. А с актѐрством? К тому времени я понял, что это не моѐ. Что-то мне мешало. Но я как молодой, так называемый, человек всё-таки театра, «делал» студенческие фестивали и концерты в Финансово-экономическом институте. Тогда был всплеск и расцвет студенческого творчества в Казани, времена СТЭМа (Студенческого театра эстрадных миниатюр) в Авиационном Институте, в Университете, в Мединституте. Ну, а я подвизался в Финансовом. После заключительного концерта, который прошѐл «на ура», мне сказали: поступай к нам, мы поможем. А у меня не было аттестата о среднем образовании. Ведь в театральное училище я поступил после девятого класса. Словом, за год я окончил вечернюю школу и поступил в

Финансовый. Но хватило меня только на два года. И вот однажды я вышел на балкон моего дома, уже темнело, и я вижу в здании Техникума связи, располагавшемся напротив, на втором этаже что-то такое происходит, напоминавшее театр. Я быстро спустился вниз, подошёл к техникуму и у входа столкнулся с Галей Зименковой (впоследствии диктор ЦТ) и Виталием Кременчуцким (впоследствии режиссёр), спрашиваю: что здесь происходит? Отвечают: приёмные экзамены на отделение режиссуры Ленинградского института культуры. Давай, Семён, у нас в этюдах подыграй. Ну, я и поиграл для одного абитуриента, для второго, третьего. И Чистяков, педагог из комиссии, спрашивает вдруг меня, а что вы, кто вы? Студент финансового института, говорю. Хотите может тоже попробовать? Хочу. Мне дали задание на ассоциацию, очень интересное, как сейчас помню. А после говорят, мы ставим вам отметку «отлично». Но на двух стульях сидеть невозможно. Подумайте до завтра, в 11 часов у нас будет, так сказать, разбор полётов. Наутро я помчался в Финансовый, забрал свои документы и отнёс в приёмную комиссию на режиссёрский факультет. Так я стал студентом Казанского филиала Ленинградского института культуры. После его окончания меня направили преподавать режиссуру в Ульяновское Культпросветучилище. Но я получил открепление. Так как у меня уже была работа в качестве руководителя Театра во Дворце пионеров им. Гайдара.

Я слышал от некоторых твоих сокурсников, что они учились в институте режиссуры у... Переля.

Да, были такие, которым я помогал. Просто я уже поднабрался к тому времени практического театрального опыта.

Опыт всё же начинается с первоисточников, со знакомства с драматургией. С какими авторами общался будущий режиссёр Семён Перель?

Наверное, вначале всё-таки был школьный репертуар русской литературы: Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. К Пушкину я обратился позднее. Вернее, осознал его позднее. Конечно, я читал не только этих авторов, и если и изучал, то наверное, исподволь. Что-то откладывалось во мне, вероятно. Но сказать,

что эта драматургия воздействовала тогда на меня или потрясла, не могу. Я был во власти театра у микрофона.

Но это же жанр – Театр у микрофона. Хотелось ли тебе поставить когда-нибудь «Недоросля»?

Да. Я и теперь много думаю об этой пьесе. И хотелось бы её поставить.

Но вспомни, как в советских школах нам давали списки рекомендуемой литературы. А мы, по рефлексу отторжения, читали всегда что-то другое.

Это, кстати, точно. Если говорить о драматургии, то в юности хотелось мне всегда обратиться к чему-то, как казалось, нестандартному, необщепринятому. Помню, как открыл для себя впервые Брехта, его принцип отчуждения и прямое обращение к зрителю. Это, возможно, под влиянием некоторых спектаклей на Таганке. Но это будоражило, хотелось самому всё испробовать, на ощупь, с актёрами.

Интересно, что не всегда прочитанное, и даже понравившееся нам, влияет непосредственно на собственные творческие опыты. Помню, что когда-то в юности, я был очень увлечён Шекспиром, перечитывал все его пьесы, но сам образ его драматургического мышления никак не оказал на меня влияние. Чего нельзя не сказать о любимом мной Чехове, под опосредованным влиянием и обаянием которого, мне кажется, я нахожусь до сих пор.

Знаешь, я тоже долгие годы живу так сказать в плену чеховской драматургии, особенно «Дяди Вани». То ли мне кажется, то ли на самом деле я знаю – что хотелось бы сказать в этой пьесе. Сколько я ни видел её постановок, меня не оставляет чувство неудовлетворённости, неточности, недоговорённости. Мне азартно, что я по-другому понимаю Серебрякова, Сонечку. И мне кажется ... впрочем, чего говорить о том, чего нет.

Наверное, самые прекрасные спектакли, это те, что ещё не ... поставлены.

Может быть. Знаешь, недавно видел в постановке Андрона Кончаловского ещё одну версию «Дяди Вани». Да, на репетицию он меня не пустил, но я потом купил билет и всё же посмотрел спектакль. И знаешь, меня не устроило ... всё: вызывающая эпатажность, которую он выстроил по поверхности истории, несправедливое отношение к авторской данности. Скажем, у автора речь о робком поцелуе, а на сцене идёт откровенная порнография. Это только один пример. Мне кажется об этом спектакле даже несерьёзно говорить. Актёр такой хороший, Филиппенко Александр, который мне, в принципе, очень нравится, но ... там он весь в придумках, в фокусах.

А фильм Кончаловского «Дядя Ваня» ты видел?

Смотрел. Конечно. Это было серьёзно. Но уж больно традиционно. Да, там были непреложные темы: необъяснимая надежда на будущее, неизвестность что и как будет. Но Чехов глубже, Чехов – «отношенческий» автор. Для него отношения людей гораздо важнее. Человеческое общежитие – вот сложность существования на земле. Поэтому и импульсивные срывы дяди Вани, и старческий скрежет Серебрякова ... Но и это только внешние проявления. А есть и более глубокие пружины всего, что происходит, причины отчуждения, вопросы: кто виноват ...

Снова пресловутое российское: кто виноват? А я думал, что режиссура – это искусство интерпретации готовой пьесы.

Нет, не только.

Но не ты же сочиняешь пьесу. Ты сочиняешь спектакль.

Правильно, но пойми: интерпретация такое неглубокое слово. Для меня она связана прежде всего с некоей формой.

Разве это не мнение о событии, человеке, или погоде?

Мнение?

Как говорят, все люди равны перед двумя вещами: перед смертью и суждением. То есть мнением. Мнение, которое может стать художественным опытом.

Обязано. Интерпретация – это взгляд. Иной. И всегда собственный. Но чтобы стать художественным опытом, твое мнение должно конкретно реализоваться. В спектакле. Это далеко не одно и то же. Так как в процессе работы ты приходишь порой к обратному результату. А бывает, что ты даже и не приступаешь в силу разных причин к реализации своего замысла, который потом так и провисает в воздухе, и остаётся лишь мнением частного лица.

Знаешь, я тебя давно хотел спросить. Можно ли в профессии режиссёра на практике «пройти мимо» Шекспира или Чехова? Ведь я знаю по опыту, любой пианист не может стать профессионалом, не исполнив нескольких сонат Бетховена или этюдов Шопена. Не обязательно, что он впоследствии станет Шопенистом или Бетховенистом, он может и должен найти собственную репертуарную нишу, но без опыта интерпретации великих композиторов, становление музыканта-исполнителя невозможно.

У меня в полной мере не было такой возможности. Это или просто недостаток моей судьбы, или ... У меня, как режиссёра, задача более сложная чем у рафинированного художника-одиночки, писателя, поэта ... Я всегда хотел, образно говоря, свою боль и душу разместить в том поле, где на мой взгляд она и сможет вольготно разместиться и дать эффект. То есть задышать. И потом, мне часто было гораздо интереснее в другом, менее пафосном, менее «обмусоленном» репертуаре. Это, знаешь, кто любит океанские просторы, кто тихие речные лагуны. Это большая акробатика – соответствовать своему репертуару, своим артистам. Но знаешь, когда у меня недавно появилась актриса, сочная, большая, *русопятая*, я сразу же обратился к «Предложению» Чехова.

То есть, почти всё зависит от «наличия в обойме» сподвижников, актёров?

Конечно, это краски. Живые, объёмные, замечательные. Со своей судьбой. Которые должны разместиться на холсте. Правда «холст» у меня небольшой, камерный, можно сказать.

Да ладно уж жалиться.

Ты не дослушал: мне камерность моя нравится. Это мой объём, вероятно.

Было время, насколько я помню, у тебя в спектакле участвовали по 12 человек и более.

Может я оправдываю собственную робость, которая меня посещает частенько, но мне кажется, что пьесу любого автора нельзя играть с актёрами, так сказать, с налёта. Они должны как бы по уровню подходить к драматургии. Нельзя случайного актёра с улицы «вписать» в спектакль. Хотя вспоминается, как в одном спектакле Некрошюса одну немую роль гениально сыграл (по случайной необходимости) завлит этого литовского театра.

Это доказывает, что перед театром все равны, что в хороших опытных режиссёрских руках с одинаковым успехом может сыграть и профессионал, и любитель.

В общем, это точно. Я думаю даже больше, ты меня хорошо знаешь, мне всегда хотелось, чтобы в независимости от таланта и опыта, любой мой актёр, должен обрести выстраданное право для справедливого существования на сцене. Во всяком случае, как режиссёр я к этому всегда стремился и стремлюсь. Иначе это какие это забавные игрушки, а не театр ...

Знаешь недавно мне позвонил один знакомый режиссёр и пригласил меня озвучивать в каком-то русском фильме роль по-немецки. Разумеется, я отказался.

Почему?

Потому что я не актёр, и потом я сказал, что у меня нет для этого никаких данных: ни голоса, ни дикции. На что режиссёр удивился: кто сказал что у вас нет голоса. А мне как раз такой и нужен.

Ну, это ты кокетничал. Режиссёр шёл от художественной задачи. Смотри, какой он молодец. Я никогда этого не замечал. Но в будущем, если я буду делать радиоспектакль, я тебя обязательно приглашу.

Но у меня в самом деле нет необходимой дикции. Знаешь, когда-то давно, меня, двадцатипятилетнего, пригласили ведущим в Клуб «Зелёная лампа», где я должен был рассказывать о музыке, играть, приглашать и беседовать с композиторами, музыкантами. Словом, быть, как теперь бы сказали, «ведущим в шоу». Тогда я согласился, потому что почти одновременно меня взяли на кафедру специального фортепиано преподавать, и у меня были серьёзные проблемы: от смущения я не всегда мог сформулировать точно свои мысли, казался себе косноязычным, что-то мычал невразумительно, постоянно использовал всякие тогдашние слова-паразиты. Так вот, почти на каждой встрече в «Зелёной лампе», в последнем ряду сидела моя жена Людмила Диденко, записывала мои огрехи, а то и частенько знаками подсказывала, если было недостаточно чётко с дикцией, или если я начинал не к месту чесать затылок, ну и так далее. То есть я, как мог, учился профессионализму. Теперь мы слышим, как бормочут актёры даже в профессиональных фильмах. Куда девалась эта потребность быть услышанным со сцены, с экрана? Я помню, у тебя даже в любительских спектаклях с этим было всё на высочайшем уровне.

Ты не хочешь отметить одной моей особенностью. Я никогда не работал с актёрами специально над дикцией. Или давал им какие-то речевые, сложные упражнения. Ну, если только что-то было логопедическое, тогда я подсказывал. Потому что когда точно выбрано действие, определены задачи, когда всё определено в спектакле, в сцене, когда актёр знает, что он делает, тогда и речь приходит к нему сама. Даже мычание, писк становится справедливым и звучащим. Это и есть внутренняя правда, пусть актёр будет кривой, горбатый, заика, кто угодно.

Ну, наконец ты высказал что-то дельное и толковое. Мне пришлось тебя долго раскручивать, даже провоцировать случаями из собственной биографии. А по сути маневрировать с тобой, как ты маневрируешь с актёрами на репетициях.

Конечно, ты меня «зацепил». Потому что это касается моей профессии. А часто, отвечая тебе, я кажусь себе таким идиотом. Наверное, это не мой жанр.

А какой жанр тебя «цепляет» в драматургии?

Пожалуй, никакой. И ... все. Вот пример. Знаешь, «Герой нашего времени» Лермонтова после первого же прочтения стала одной из самых моих любимых книг. Это такая загадочная история, которая не отпускает меня до сих пор. Я бы с удовольствием ставил спектакль по роману, но знаешь, с такими размятыми, пластичными профессионалами, сам я таких воспитать не смог. И жанр в воображении не устоялся. Вообще о жанр, как таковой, я много раз «спотыкался».

В каком смысле?

Может быть потому, что мне всегда было скучно в рамках чистого жанра. Знаешь, мне хотелось всю жизнь поставить мою любимую сказку «Гадкий утёнок». Я её очень чувствую, но в какую театральную форму или жанр облечь эту историю я до сих пор не знаю, не чувствую.

Мне казалось, что твоя любимая сказка «Аленький цветочек» Аксакова. Ты ведь столько раз к ней обращался и ставил в разных странах.

Они очень похожи, ведь эти две истории о человеческом превращении во что-то видимое, значительное – это так трогательно. И меня очень волнует и нравится проходить этот путь заново. Особенно с детьми. Эти сказки утверждают: искренняя доброта вознаграждается – ради этого, пусть это и звучит пафосно, стоит жить. Понимаешь, когда мы в быту говорим с детьми о жизни, учим их хорошему, доброму, то сами ведь знаем, в какую трудную дорогу мы их отправляем – в мир, где надо бы уметь и прогибаться, и смолчать, и ... и ... А в театре всё чище и понятнее, и можно без всяких задних мыслей говорить то, что я хочу, и ребёнок хочет, и никто не заставит нас сделать по-другому – мы вместе, едины с детьми.

Ты говоришь сейчас об этическом назначении театра. Но в детском театре есть своя особая выразительность. Тебя это тоже увлекает, или только воспитательная сторона? Почему ты вообще «ныряешь» то в детский театр, то в радиопередачи, то ... Чем «питает» тебя детский театр?

Соединим все темы. Вот ты говорил, и это известно, что существует мощная драматургия Шекспира, Чехова, образцы высокого Искусства. Я в молодости, конечно, хотел, чтобы в моём, так называемом, послужном списке был бы и «Гамлет», и «Макбет», и «Три сестры». Очень хотел. Но у меня такой возможности не случилось. Может быть и к счастью, ведь тогда бы я стал другим. А может и нет, кто знает. Но весь этот объём, что я ощущаю и который я бы мечтал вложить в эту драматургию, раскладывается и восполняется как бы по частям. Я об этом специально не думал. Я и теперь готов, тем не менее, по совету Товстоногова, хоть газетную статью в театре поставить. Другое дело удаётся ли мне. Готов преподавать, ставить КВН, что-то попробовать на радио ...

И всё-таки, твоя всеядность не всегда объяснима.

Не надо меня ругать. Я не могу по-другому.

Я не ругаю, просто пытаюсь тебя понять. И потом ты, наверное, не один такой. Каждый работает в своей манере: кто так, кто по-другому. Но мне иногда кажется, даже если бы у тебя в руках был стационарный большой театр, как МХАТ, или Театр Наций, ты бы всё равно метался. Вот ты сказал про Товстоногова, что можно поставить газету. Поставить то можно. Вопрос в том, тебе это хочется сделать или нет?

На днях я смотрел одну пьесу европейского автора, в которой сестра ждёт ребёнка от своего брата. Они ещё практически дети, он играет в какие-то игрушки и даже, когда она умирает при родах, он продолжает играть. Нельзя сказать, что мне спектакль понравился, но тема задела и сильно. Я сразу подумал о наших ортодоксальных «датишниках», разрешающих браки между двоюродными родственниками, о рождении неполноценных детей, а если и шире посмотреть, возникает столько тем об отношениях внутри семьи ... Словом, я бы ставил эту пьесу. Даже подумал недавно, что мне интересна любая тема, потому что она может стать темой театрального прочтения. Вспоминаю, как было интересно даже ставить праздник «советской семьи» в огромном Дворце спорта. С этими выходами пантомимы с двух сторон, с этими лентами,

падавшими с высоты, это освоение нового гигантского сценического пространства, сотканного из малых островков, приходивших в движение – меня всё это дразнило. И статью я бы поставил, если бы было о чём ставить.

Видел ли ты в своё время спектакли «СТЭМа»?

Конечно, это был новый вид театра. Подробности я не помню, но там была удивительная атмосфера, искренняя, талантливая фрагментарно-соединённая драматургия. Настоящая публицистичность. Такая была вибрация в городе.

А «УТЮГ» в университете?

Нет это были уже последыши. Набор студенческих миниатюр.

А помнишь ты «Молодёжные кафе» в Казани?

Нет, я был ведь тогда в армии, отсутствовал три с половиной года. Ушел во времена Кубинского кризиса, а задержался из-за Вьетнамской войны. Шапиро, директор тогдашнего Театрального училища, написал в часть, чтобы меня отпустили к учебному году. Я помню, ехал на грузовике, а ёлка спускалась с заднего борта и как бы заметала следы, чтобы я, так сказать, больше туда не вернулся.

Это ты придумал?

Нет, это мои друзья солдатики.

А театром ты в армии занимался?

Я служил в Карелии на радиолокационной точке. 220 км от ближайшего населённого пункта.

Армия, наверно, тоже своеобразный театр?

Ещё какой.

То есть, ушел из одного театра, попал в другой.

Только роли там распределяло государство: ты солдат, там офицеры, на самом верху генералы. И только потом обнару-

живаешь, что главная роль у того, у кого ключи от каптёрки общевоинского склада. У того, где сапоги твоего размера, да одеяло ...

О чём ты мечтаешь?

Очень редко о театре с цехами, где всё подготавливается к спектаклю. Ведь мне приходится всё делать самому, покупать что-то впрок, строгать.

Зато они там, в своих цехах, «консервируются, засахариваются». И на сцене «торжествует» подготовленная рутинная театральщина.

Отчасти, может ты и прав ... Мне потому так был внутренне близок режиссёр Юозас Милтинис из Панавежюса, который всё любил делать сам: и декорации, и костюмы, заниматься светом.

Ты ведь тоже любишь.

Да, люблю. Люблю каждую деталь выстраивать сам, пропускать через себя, чтобы «пахло» мной. Я понял недавно, что могу делать только «авторский театр». Конечно, мы, и я в том числе, работаем для зрителя. На самом же деле это непрекращающийся разговор с самим собой. В режиссуре я как бы эксплуатирую своё прошлое, свою боль, мечты. С другой стороны, театр – терапия. А иногда для меня и своеобразное хакакири, с помощью которого я разделяюсь со своими проблемами. С моей клаустрофобией. Если ковыряться в её истоках, то наверное это приведёт к моему детству. Когда я учился на актёрском, я в какой-то момент понял, что мне почти всегда не хватает чувственного погружения в различные роли. Что мне лично надо понять обстоятельства, их объяснить и только тогда, с этой стороны идти к результату. Поэтому я так люблю это ощущение поиска, когда счастливо летаешь в репетиционном пространстве, да ещё получаешь какие-то деньги за свою любовь – разве это не чудо? Это ощутил я ещё в молодости.

Словом, я театром всю жизнь лечился. Когда приехал в Израиль без языка, без театра, у меня на почве депрессии началась даже экзема. Но начав работать с детьми, я неожи-

данно заметил, как она пропала. А по окончании репетиций и спектакля потом возникла вновь. В театре от режиссёра зависит всё. Если что-то у актёра не получается виноват режиссёр. Но это не власть – назначение. Реальнее жизни ничего не может быть. Но в ней нет завершённости. А театр – условность, игра. В драматургии есть завершённость. Или её иллюзия. И там можно анализировать от и до. А за жизнью не поспеешь.

Потому то она реальнее. Ты же не можешь анализировать шаг за шагом жизнь, поступки, пристрастия. Скажем, рыбалку.

Могу. Ты видишь поплавок сверху. Ты фантазируешь. Великое ЕСЛИ как бы становится реальностью. А что там под поплавком в покрытом водой пространстве происходит? Тайна завораживает. Интересно, что если рыбалка удачная, мне не терпится скорее опять вернуться в театр, к работе.

А если неудачная?

Ещё больше.

Тебя привлекает удача?

Нет, ты просто на рыбалке освобождаешься от всего – релакс.

Релаксация или всё-таки добыча?

Нет-нет-нет. Не только это. Море огромное и там плавают рыбы ...

Они же живые.

Тут можно конечно инкриминировать рыбаку многое.

А может ты погружаешься в воду. Нет ли в этом некой мистики? Вода течет, время то ли застревает, то ли проплывает. И ты своей удочкой шевелишь, пытаешься что-то ухватить, зацепить.

Не хочется ничего приукрашивать. Но мы всегда находимся под каким-то куполом, под куполом безграничного небосвода, под ограниченным куполом нашей квартиры, комнаты. А когда

находишься на рыбалке, там некий купол природы, тут камни, тут берег воды, понимаешь это малый круг, в котором ты находишься. Ну, это всем знакомо.

Твоё столярничанье вынужденное? Или это просто любовь?

В России я строгал ... ой, как это всё не просто объяснить ... У меня, наверное, это *местечково-генное*. У меня ведь дед был кузнец, у него была даже небольшая кузница. По семейным преданиям ему пришлось ковать даже самому Петлюре. Тот стоял над ним с нагайкой и приговаривал: куй, жидовская морда! И он ковал. Потому и жив остался. И вот знаешь, когда ещё в детстве и ранней юности, уже будучи студентом, я проходил по бывшей Кирова и другим, ведущим к колхозному рынку, улицам, я видел там много всяких мастерских. И мне всегда хотелось забрести туда, чего-нибудь там попилить, повозиться и ... отгородиться, спрятаться от остального мира. А в Израиле не мог спокойно пройти мимо столярных мастерских. Тут меня особенно привлекал запах дерева.

Но ты в Казани с деревом тоже охотно возился.

Да, конечно. Ты будешь смеяться, но мне часто снится не театр, а мои деревяшки, как они находят друг друга, складываются вместе. Не думаю, что в моих поделках есть что-то необычайно художественное. Просто вновь срабатывает эффект купола, защиты.

От чего или от кого ты защищаешься?

Я думаю ... думаю от несостоявшегося ...

От несостоявшейся судьбы? Биографии?

От упований и реальности. Это такое двойственное чувство. Мне так кажется. Я люблю всякие деревянные, обмытые водой, находить разные коряги и возиться с ними. Наверное, есть и художественный момент во всём этом, идея усовершенствования что ли природы. Но главное, всё же это тишина, возможность побыть одному. Правда, должен признаться, в конце всё же присутствует некий театр, потому что мне хочется это кому-то показать, чтобы это нравилось. Словом, всё в моей

жизни – некий тотальный театр. Всё идёт от театрального фанатизма.

А ты не лукавишь, когда говоришь о тишине? Мне кажется, что ты просто не можешь без общества, без людей.

Профессия режиссёра предполагает одиночество. Я, конечно, люблю людей, тянусь к общению. Мало того, я страдаю от не-дружбы, если так можно выразиться. Мне даже как-то мой друг, режиссёр Володя Сафонов, сказал: ну что ты всё время пытаешься дружить с актёрами. Вы на разных платформах, хочешь ты этого или нет.

Правильно сказал.

Ну, во-первых, ещё с детства, для меня актёры – это особые люди. Не лучше, не хуже, не другого цвета, а просто – другие. Их особенность, отличие от обыкновенных людей, я всегда чувствую. Они в массе своей как бы выше других. В них есть какая-то тайна, в актёрах.

Почему ты не любишь когда у актёра всё сразу получается?

Это опасно. Если он сразу всё сделал, то что я, как режиссёр, с ним буду дальше делать в контексте репетиционного процесса? Не то, что не люблю, меня это настораживает.

Но не твои чувства здесь важны. Если у него всё получилось и он вписался в спектакль, почему бы нет.

Наверное. Тогда вопрос: а что такое спектакль? Если нарисована мною только некая конструкция, партитура, это одно. А спектакль – это рождение актёрских взаимосвязей, обстоятельств, жанра, всего-всего. Точное попадание в начале процесса в каком-то смысле – это, так называемая, белая ворона. Можно, конечно, потом маневрировать, акробатничать только с ним. Но всё-таки, в этом я убеждён, каждый спектакль это путь от незнания к знанию, от неумения к умению. Актёр не может существовать один в спектакле.

Можно я тебе возражу? Мне кажется, что если у актёра что-то само получилось, то это оставляет тебя просто равнодушным.

Потому что в этом результате нет меня, как режиссёра?

Именно поэтому. А если (я импровизирую, конечно) актёр пусть и неталантливый, но с которым ты усиленно работал и продвинул его «на копейку вперёд», тебе это продвижение дорого. Хотя оно может и не быть художественно интересным. Согласись, иногда так режиссёр тешит своё самолюбие.

Видимо, как педагог.

Но не вступают ли в противоречие педагогические и режиссёрские устремления? Главное, всё же спектакль сделать. Ты же сам часто говорил, если бы у меня были актёры только высокопрофессиональные ...

Тогда я бы картинку сделал быстрее, или ту форму, которая мне грезится, сделал бы более выразительной. Был бы просто я как рисовальщик ярче. Но если говорить о воспитании собственного актёра ... Знаешь, каждый раз это счастье для режиссёра – воспитать своего актёра. У меня есть сейчас актёр, который пришёл ко мне абсолютно «невспаханный», нераскрытый. Я, конечно, мог бы «вогнуть» его в свою картинку, но я хотел его шаг за шагом вводить, чтобы играть с ним не только один спектакль. Только так может обрести настоящее мастерство. И вот сейчас, уже в третьем спектакле, он работает уже очень интересно, просто даже здорово. Для меня это дороже: если актёр вот столько-то может на сегодня, значит и спектакль сегодня такой же. У спектакля ведь нет границ. Завтра будет другой. Конечно, я грущу, если у меня актёрский состав, так сказать победнее, чем у другого режиссёра, но это не всегда приводит к выразительности в спектакле.

А ты не считаешь, что значительная актёрская личность возражала бы тебе, оказывала бы внутреннее сопротивление.

Это другая история. Режиссёр должен смотреть с кем он в букете, с кем он в компании будет. Какие партнёры, какая художественная задача. Нет-нет, режиссёр знает на что он идёт, если у него в труппе такая личность появилась.

Я немного о другом говорю: мне кажется, что сильные актёрские личности порой уведят спектакль в угоду своей выразительности совсем в другую сторону. И режиссёр ничего не может с этим поделать, занимается только подыгрывкой амбициям звезды. Подобных случаев не счесть.

А ты знаешь, может и нужно, и даже мудро иногда строить спектакль на такого актёра с мощным зарядом. Может и режиссёру со своей концепцией нужно поджать хвост. Если у этого актёра уровень создания, настрой, художественное видение глубоко оригинально и оправдано, можно и ориентироваться на такую личность. И публике будет интересно. Если ... конечно, ты, как режиссёр, не горишь другой безумной идеей.

Мне кажется у тебя другой принцип подхода к постановке. Конечно, ты готовишься к репетиции, думаешь. Но не так, как некоторые режиссёры, расписывающие репетицию детально.

Режиссёр Леонид Варпаховский рассчитывал всё по минутам.

У тебя же всё спонтанно, ты не знаешь с какой сцены ты начнёшь, в какой последовательности, у тебя всё зависит от многих обстоятельств: от настроения и собранности актёров, от твоего настроения, от того, куда повернёт репетиция, и т.д. и т.п. – всё непредсказуемо.

Это точно.

Мне кажется, что ты осознанно иногда купаешься в хаосе.

Но у меня есть одна реплика, которую я люблю повторять: всё что происходит на репетиции – падает штукатурка с потолка, возникает случайная какая-то реплика не из текста, всё, о чём ты даже никогда и не думал, не предполагал – способствует созреванию пьесы и работает на процесс. Это импровизационное состояние на моих репетициях присутствует обязательно. Ведь если я остановился на выборе какой-то пьесы, и если выбор это продиктован не шкурными и не коммерческими интересами, значит всё уже изначально замешано на моих чувствах и понимании, и я от них никуда не денусь и так называемые случайности не могут разрушить

основные линии, а только способны их обогатить, привнести в спектакль дыхание непосредственности и неожиданности. И многозначности, идущей от каждого участника спектакля. Поэтому я и доверяю частенько не всегда спонтанному ходу процесса. Знаешь, я взял от Аллы Григорьевны Кигель один существенный момент, который есть только у неё. По крайней мере я ни у кого больше об этом не читал. Это ключевое событие. Есть такое понятие как, центральное событие, главное. Есть событие, когда конфликт исчерпан. Есть исходное событие, то что связало всех персонажей, когда действие побежало, как пружина, которую отпустили и действие побежало. Но есть ключевое событие. Вот когда ты принёс пьесу актёрам и прочитал её, или они сами уже прочитали, ты задаешь вопрос (не важно в какой форме и когда – это уже акробатика режиссёрская, но он должен обязательно прозвучать): в каком месте персонально у тебя по коже мурашки пошли? Или в каком месте у тебя дыхание приостановилось? Когда произошло это личное соприкосновение в малом пространстве? Вот это и есть то ключевое, за которое можно зацепиться и объединиться с актёром. С которого ты можешь как бы отправиться с ним в путь, когда начнётся понимание – с чего всё началось, с объяснения природы случившегося, причин и так далее. А дальше сложнее: тебя-то зацепило по-дру-го-му. И как все эти разные ключевые ощущения сложить, осмыслить? Дальше идёт уже процесс. Трудный, не всем удающийся, но идти по этой дороге необходимо.

Это всё понятно. Но это может остаться только разговорами. Режиссёр должен быть с ремеслом, чтобы пройти этот путь. Без ремесла нет и гения, как сказал не помню кто. Конечно, о чём ты говорил, это тоже ремесло. Но твои инструменты, как режиссёра, – это актёры.

Мои инструменты ещё и ритмы. Мои инструменты – паузы. Ускорение и замедление речи, её фразировка. Это всё я должен чувствовать.

Знаешь, в литературе большое значение имеет первая фраза. Она задаёт темп, ритм. Практически всё. И в музыкальном исполнительстве это очень важно. Существует ли подобная

проблема в театральной постановке? Ведь режиссёр имеет дело с текстом, который (даже если пьеса открытая и, казалось бы, нечего в ней разгадывать) не открывается, тем не менее, как сфинкс, или как запутанный лабиринт. И ты, как режиссёр, приступая к работе, пытаешься то со одной стороны зайти, с другой, как бы принохиваешься, крутишься вокруг пьесы. Но в конце концов всё может упереться потом в первую фразу. Или нет?

Надо найти эту ажурность, конечно. Вот вчера я делал сцену, актёры стояли напротив друг друга. В «Богатой невесте» Островского ... нет я не смогу объяснить без контекста. Давай опустим.

Ты хочешь сказать, что необъяснимо: то ли ритм диктует сцену, то ли сцена ритм.

Почему необъяснимо – объяснимо. Всё зависит от таланта драматурга.

Ах, всё?

Ну хорошо, многое. Есть драматурги, которые задали ритм. И нужно быть глухим и слепым, чтобы не почувствовать. Как-то мы долго разговаривали с Александром Михайловичем Поламишевым о его методе действенного анализа, ну, и в том числе о ритме. Он мне и говорит: возьмём «Каменный гость» Пушкина. У него есть строчки из пяти слов, а следующая состоит из одного. Поэт уже заложил ритм. Если ты его услышал, возникает музыка речи, ритм высказываний, фразировка, а значит и ритм самой сцены, а то и спектакля.

Ты создал такую своеобразную театральную академию Переля. С детсадовского возраста. Можешь ли ты себе представить, что в силу разных причин ты перестаешь работать с детьми?

Нет. Не хочу красивых слов. Это мне жизненно необходимо. Я прикасаюсь к чему-то чистому. У меня нет такой задачи фильтровать самого себя. Но я с ними ... со взрослыми я люблю меньше работать. Они уже сложившиеся, я не всегда могу найти точку приложения, мне это бывает чертовски трудно. Я могу

использовать, конечно, их опыт. Но там уже нанесено столько всякого. Я даже в детях это вижу с определённого возраста, порой они взрослеют, как бы это выразиться *по нехорошему*. А театр их восстанавливает, понимаешь? Даёт им другую жизнь, чистоту. Детки они такие доверчивые. Разные характеры, конечно. Но все равно, чтобы увлечь их чем-то интересным, не надо сильно напрягаться. Они откликаются, у них нет многослойности восприятия. И делать с ними театр я очень люблю. И ещё важное, я называю это калькированием жизни: дети всегда пребывают в состоянии «если бы ... ». Если бы я в роли такой, в таких обстоятельствах ... понимаешь? И они делают маленький анализ, что они делали, почему и т.д. То есть, они проживают не одну человеческую жизнь, а много, и это формирует их опыт, оценки, соответствующие их возрасту.

А у тебя нет ощущения, что редко кто из взрослых становится ... взрослым? Когда ты работаешь со взрослыми актёрами, меняются ли дружины воздействия или они те же самые?

В чём радость для взрослых в театральном деле? Или он никогда не участвовал в процессе или по каким-то причинам вынужден был прервать свое пребывание в театре. Но у него, у актёра, какие-то определённые упования, у него уже есть некий сплав или представлений, или уже наработанностей. И когда начинается с ним игра театральная, он как бы возвращается в детство. Не в прошлый опыт, а в детское ощущение игры. И если режиссёр погружает его в воображаемые обстоятельства, в новые условия существования, он к концу репетиции совсем другой. Не важно осознаёт он это или нет, но он получает несомненное удовольствие. Миг счастья своего пребывания в детстве. Наблюдая за взрослыми театральными коллективами Израиля, в которых частенько играют люди за 60, я всякий раз убеждаюсь, что они, играя в театр, фактически играют в детство.

Может это и потому, что театр вообще нечто природно исконное, без чего человек не может. Как не может без детства. Поэтому и возвращается к нему.

Ой, когда мы говорим про театр, это же одна из сторон театра, одна из частиц. Театр как возможность. Но существует ещё и огромное количество значений в этом, казалось бы, всем знакомом и понятном коротком слове театр.

Детский репертуар. Что больше всего тебя там привлекает?

Всегда сказка. Понимаешь, я часто замечал, в детской драматургии всегда присутствует некое пусть и талантливое, но измышление взрослого человека, вспоминающего детство. И для меня эта драматургия в большей степени профессия, чем постановка. А когда сказка, там всё одинаково очевидно и для меня, и для детей. Потому что сказка как бы эквивалентна их пониманию и соображению, ощущениям, чувствам, взглядам. Я часто смотрю всякие произведения про детей, мастерски выдуманные и тоже сказочные, но возвращаюсь всё равно к народной сказке.

Как возникла идея на радио сказки неоконченные писать? У тебя? Или тебя пригласили?

Совершенно случайно. Я пришёл на радио, собственно говоря, с одним пенсионером, бывшим звукооператором, записать музыку для своего спектакля. Там я познакомился, тоже случайно, с русской журналисткой Викторией Долинской, ну и довольно неохотно в разговоре с ней рассказал, что я работаю в столярной мастерской у одного несговорчивого марокканского еврея (по причине того, что он не знает русского, а я иврита), и по дороге туда-сюда стал от нечего делать сочинять и записывать в блокнотик сказки. Слово за словом, и у нас появилась идея озвучить эти сказки на радио, чтобы дети продолжали. Так мы с ней 7 лет подряд делали такую передачу. Пока приехавших детей, говоривших на русском не стало намного меньше. Алия сократилась, а те дети, что слушали передачи, естественно, научились говорить на иврите, который стал их родным языком. Благодаря этой передаче, я написал много сказок. Какое достоинство этих сказок, я не знаю. Знаешь, всё что с детством связано – это бумеранг, взаимотерапия. Работа трудная, конечно. Ну и специфичная: надо

чтобы детишки и пописать успели сбежать и чтобы услышали, что ты от них хочешь. И их, как правило не один-два, а десять-пятнадцать, разновозрастных. Но я люблю соединять возрасты. Они меня, знаешь, наполняют молодостью, жизнью. Тут я не прогадал в своей профессии ничего, тут всё органично во мне.

Соприкасался ли ты с чисто татарским театральным искусством?

Соприкасался, конечно. Был даже режиссёром ежегодных праздников Сабантуй в Березовой роще в Приволжском районе Казани. Меня это очень забавляло и захватывало. Когда я вернулся из армии, помню, проснулся на следующий день от звуков татарской гармошки. Она мне показалась такой близкой и родной. Позднее я выпустил в Институте культуры курс татарских режиссёров. Многие на выпуском спектакле курса по-доброму смеялись: пьеса была польского автора, на татарском языке, режиссёр еврей.

Как же ты ставил без языка?

А так и ставил, чего-то понимал, чего-то переводили. Где-то эти режиссёры и теперь, наверное, работают. Хорошие ребята были. Может помнят меня.

Сколько лет ты там работал?

Три года.

А почему ушёл?

Не помню. Я ведь там был не на основной работе. Так, совмещал. Вот отчего я ушёл из Театрального училища, помню.

Как студент?

Нет, как преподаватель. Меня пригласил туда Шапиро Арнольд Львович или Юмашев. Уже не помню. Взять актёрский курс. Я пригласил себе ассистентом Нину Калаганову, которая и по сей день преподаёт там. Так вот, я решил тогда преподавать по другому, так сказать, по новой методе. Это было уже после моих встреч с Зиновием Карагодским и Аллой Кигель. Калаганова и её покойный муж Саша, который тоже принимал

участие в преподавании, меня поддержали. А закончилось всё контрольным экзаменом, на котором пожилые актёры и педагоги нас ... осудили. Мы представили опыт непостановочного спектакля, а по традиции всегда был постановочный вариант. Мы хотели показать актёров в том виде и состоянии, в котором они на тот момент находились, а не то, что хотели по традиции увидеть остальные. Мне казалось это вполне естественным. Но после показа разразился дикий скандал, который перерос в моё добровольное увольнение.

Не жалеешь?

Ну, я преподавать люблю безумно. Особенно сейчас я чувствую, мне есть что сказать. Да, жалею, жалею. А татарское драматическое искусство мне, конечно, было знакомо. Я посещал Камаловский театр, но он скорее забавлял меня своей экзотикой, этими обязательными персонажами фамильных историй. Интересно, что современный Израильский театр на иврите вызывает у меня воспоминания о татарском театре. Что-то есть общее в их эстетике, как ни странно, не лежащей в русле русских театральных традиций.

Ты говорил, что ценишь очень актёров, умеющих фокусировано существовать на сцене. Ты называл в качестве примера Веру Улик. Что ты имеешь в виду?

Яркую эмоциональную направленность.

Ты имеешь в виду только эмоциональную направленность? Или это определённая интенсивность высказывания?

Там всё сфокусировано. В подобной актёрской работе может и не быть объёма как такового, но всё решает личность актёра. В фильме «Страсти по Владимиру» Вера Иосифовна Улик не играла полифонию, многослойность, как было когда-то потрясающе, скажем, в «Медее», но в этом фильме у неё всё до такой силы направлено было на определённое чувство, что доходило до фарса.

Ты ведь у неё учился какое-то время?

Это был мой замечательный педагог по сценической речи. Помню, как она со мной индивидуально много занималась, когда мы работали над рассказом «Английская бритва» Паустовского. Рассказ был трагический, связанный с войной, с еврейской темой. Но что-то мешало мне. И у меня ничего не получалось. Она смотрела на меня так печально и говорила: «Сёма, ты же еврейский мальчик, как же ты не чувствуешь ...» Я чувствовал себя бездарным, скованным. И в какой-то степени ещё больше усилило мои сомнения в правильности выбранной мной актёрской профессии.

А вообще, что даёт общение с актёрами в быту?

Однозначно ответить невозможно. Это чаще всего никак не связано с работой. Я дружил и дружу со многими моими актёрами. Легче сказать, с кем я не дружу. С каждым связана какая-то личная история. Так мы подружились с Геней Фроловым и Еленой Милиоти по печальному поводу, в связи с кончиной нашего трехлетнего сына. Тогда Алла Григорьевна Кигель, желая нас с моей женой Аней поддержать и отвлечь, как-то пригласила в Москву и познакомила с этой замечательной актёрской четой. Гена к тому же оказался и заядлым рыбаком. Словом, мы подружились, вместе потом ездили на рыбалку, много разговаривали конечно и о театре, кино. Он настоящий сибиряк, высокий, могучий, красивый человек. Кстати, в студенческие годы жил в одной комнате в общежитии с Евгением Урбанским. А Лена оказалась племянницей замечательной актрисы Валентины Сперантовой. Всё это вместе может и повлияло на меня своей аурой, этими рассказами, но как-то опосредованно. Мы с ними вместе никогда не работали.

Существуют ли в театральном мире такие понятия как провинция и столица? Можно ли предположить такой сумасшедший вариант, что Березниковский драмтеатр, где ты работал, или какой-нибудь другой, переезжает в Москву куда-нибудь на Малую Бронную и играет там не гастролы, а целый сезон. Смог ли бы он там продержаться и существовать?

Всё зависит от режиссёра. Думаю, что спектакль, поставленный в своё время Александром Литкенсом «Медведи»

мог бы спокойно существовать на Московском театральном пространстве. Или «Любовь и голуби» Сарапульского театра. Отдельные спектакли могли бы. А полностью – не знаю ... Знаешь, были случаи, когда Калмыцкий театр привозил в Москву «Снегурочку», который потряс столицу. Но одно дело спектакль, другое дело театр. Мне трудно об этом судить.

Что было для тебя поучительного в нашей с тобой совместной работе с американцами?

Было два режиссёра – с советской стороны и с американской. Она Ларсен Нэнси из штата Орегон. 17 парней и девушек. Примерный сюжет пьесы ты помнишь: два племени воевали и воевали. И забыли из-за чего воевали. Старейшины этих племён решили обменяться детьми, после чего и наступил мир. Вспоминаю репетиции и их обсуждения. На первом обсуждении я и говорю по российской привычке: это было хорошо, а это плохо. Переводчик шепчет мне на ухо: у нас так не принято. У нас говорят: это хорошо, а это не очень хорошо. Мне это очень понравилось. А вообще нас замечательно принимали и в России, и особенно в Америке. Расставание было таким тяжёлым, что все плакали. Кроме меня.

Но ты совсем забыл, что участники с нашей стороны, насколько я помню, были очень зажаты и музыкально, и театрально в отличие от американцев.

Да, действительно, я помню, они стояли при первой встрече какой-то настороженной группкой. И вдруг американцы к ним двинулись родственно, неожиданно тепло, как к старым друзьям. И эта атмосфера открытости, постепенно проникла и к нашим ребятам. И потом, ты же помнишь, невозможно было отличить кто американец, а кто нет. Хотя нет, наши стали даже раскованней чем американцы. Почти без тормозов.

Наверное, потому что это было шоу, с песнями и танцами.

Да, это было шоу. Тогда это было вновь для нас, а теперь я вижу в Израиле везде отражение этой культуры.

Не кажется ли тебе, что вот эта замечательная открытость, отзывчивость, легкая готовность к контакту, к

разговору обесценила что-то в нашей жизни, потому что проникла во все поры, на все уровни, во все отношения. Шоу как принцип существования. Причём в России ещё с каким-то воровским балаганно-гламурным смакованием. Вроде как мы все из одной приклатнённой шайки. Везде торчат атаманы и бандерши. И в политике, и в искусстве.

Знаешь, это какая то эпидемия бравады. Всё в жизни словно приняло лёгкую, легчайшую форму. В этой повсеместной жизненной вибрации люди существуют. Самое страшное, что большинство хочет жить в этой форме. Не замечая, что это не жизнь, а выживание. Бег от действительности. Ведь после шоу снова опустошённость. Не надо глубоко задумываться. Театр идёт на поводу. Откровение в театре исчезает. Поколения детей воспитываются на этом. Семья подменяется зачастую тоже своеобразным шоу.

Семья это театр ?

Я бы сказал, что для меня всё – театр, и семья в том числе. Но не шоу. Всякая мелочь, всё идёт через призму сцены, театра. Театральное существование, это какой-то профессиональный эгоизм. Вот я сейчас смотрю на часы и во мне подсознательно идёт ассоциативный процесс об их предположительном применении. Это, наверное, как у музыкантов всё восприятие мира умещается в звуки. Или у художника в изобразительный ряд. Так для меня всё по сути театрально: и как моя жена сейчас режет что-то на кухне, нож ритмично стучит по дощечке, я вижу травку во дворе, кустики моего помидора на балконе, далее идёт пальма, твой голос в телефоне ...

И всё это каким-то образом соединится, уже соединяется, чтобы может быть потом ожить на сцене. Или не ожить, хотя что я говорю: эта сцена уже во мне дышит и живёт.

Что отличает человека от животных? Конечно, не только умение мыслить, ведь зачатки осмысленности в поведении собак, дельфинов уже доказаны. А умение трансформировать мир. Нас же, людей, преследует ощущения незначительности жизни как таковой. Мы спонтанно что-то осваиваем и переходим от сцены к сцене. Я думаю, что моя жизнь, ее радости, заботы, печали, определенные способности – весь мой

опыт до сих пор были лишь возможностью прикосновения к чему-то огромному, недостижимому миру с таким коротким и, казалось бы, ясным именем театр. Всё что касается театра делает меня свободным.

ИЗ АРХИВА АВТОРА

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Он говорил так: «Чтобы полюбить музыку, надо прежде всего ее слушать».

Вслушайтесь. Уже в самом его имени пульсирует для нас обжигающий ритм достоверности, он сродни нашему дыханию. Мы дышим им.

В его музыке — воздух нашего времени, воздух Родины. В ней раскаленные ветры революции и знобящая правда трагедии Бабьего Яра, тяжелая давящая поступь народного горя и всеокрушающее торжество справедливости. В ней пафос небывалых строек и родниковая чистота российских лесов.

Вслушайтесь! Шостакович — это преодоление. Преодоление одиночества, разобщенности, корысти и предательства, мракобесия и зла. Его квартеты, сонаты, симфонии — это восхождение. Трудное, но необходимое обретение высоты.

Вслушайтесь. Мир Шостаковича — наш мир. Его музыка о тебе и обо мне. О нашей горе и радости, о нашей слабости и силе.

Современник, ты совершаешь восхождение вместе с его музыкой. Если тебе бывает трудно, вспомни — он говорил: «Благодаря музыке вы найдете в себе новые, неведомые вам прежде силы».

Вслушайтесь: Шостакович ...

30.09.1981 „Комсомолец Татарии“

НАЗИБ ЖИГАНОВ

ТРУДЕН КАМЕНЬ ОСНОВАНЬЯ

Недавно в Союзе композиторов Татарии шло прослушивание Восьмой симфонии Назиба Жиганова. Оценка нового сочинения ведущими музыкантами Татарии была единодушна — симфония состоялась. Каково же было всеобщее удивление собравшихся, когда после высоких слов одобрения, горячих поздравлений с успехом сам автор, поблагодарив присутствующих за лестную оценку своего сочинения, заявил, что только еще мечтает создать настоящую симфонию. В этих словах — весь Жиганов с его постоянной творческой неудовлетворенностью, напряженным поиском

художественного идеала, музыкантской и человеческой искренностью.

Исполнением этой симфонии открыл свой новый концертный сезон Государственный симфонический оркестр Татарии под управлением Натана Рахлиа. Слушатели были буквально покорены ее музыкой, властвовавшей над ними по закону высшей художественной драматургии — драматургии подлинности. Стихия жигановских образов поразила своей соразмерностью и целостностью.

Едва зазвучали первые аккорды симфонии, Назиб Жиганов перестал быть автором и превратился в обыкновенного слушателя. Ну, может быть, лишь первого среди равных. Рожденная им музыка обрела в звучании оркестра свою высшую точность ...

Назиб Жиганов уже давно и прочно вошел в жизнь и культуру своего народа. Тому свидетельство не только его мелодии, распеваемые как народные, но и симфонические, оперные, балетные и вокально-инструментальные произведения. доступные всем и воспевающие прекрасное Тем не менее перед премьерой Восьмой симфонии признанный глава татарских композиторов очень волновался. Как воспримет слушатель музыку, явившуюся итогом его длительных раздумий о смысле жизни, тайне творчества? А поведать есть о чем, ведь за плечами целая жизнь ...

Уже давно сокрушаются поэты, что «труден камень основанья». От его прочности, как известно, зависят высота и устойчивость всего здания. В особенности, когда закла-дываются основы культуры народа. Какому из них стать краеугольным, решает время и народ. И решает безошибочно. Великий Октябрь дал мощный толчок к развитию многих национальных культур в нашей стране. Один из ярчайших примеров — становление и расцвет музыкальной культуры татарского народа, не имевшего до революции своего профессионального искусства.

В поворотный момент истории народ всегда рождает такого художника, который силой выдающегося таланта как бы аккумулирует в своем творчестве усилия многих и многих. В татарской музыке таким художником стал Назиб Жиганов.

Сорок лет назад исполнением Первой симфонии Жиганова открылась Татарская филармония, через год премьерой оперы Жиганова «Качкын» начал свою работу Татарский театр оперы и балета. Трудно переоценить значение этих двух событий для культуры республики. Значимость их не столько в самом факте рождения творче-

ских коллективов и произведений. Не менее важны и значительны были те в основе своей качественно новые принципы развития музыкально-тематического материала, которыми отмечены были обе партитуры. Принципы, ставшие во многом основополагающими.

Перед Жигановым и другими композиторами Татарии в те годы было два пути. Путь откровенной или более менее завуалированной стилизации, замкнутой в узких рамках музыкально-интонационной этнографии, при которой пентатоника (стилистическая основа татарской музыки) становилась той «ширмой», за которой могли, да и сейчас порой прячутся сочинения, не представляющие художественной ценности.

Путь Жиганова был иной. Это путь глубинного изучения народной музыки, ее интонационных, ритмических особенностей, ее образного строя. Вместе с тем композитор понимал, что нельзя создавать новую национальную школу без учета всех достижений мировой музыкальной культуры, накопившей богатейший опыт и традиции.

С первых, еще незрелых, студенческих опусов Жиганова (он закончил Московскую консерваторию) видна попытка сочетания, взаимопроникновения интонационно-почвенных черт с самыми современными приемами европейского композиторского письма. С каждым сочинением это соотношение становилось все более органичным и художественно убедительным.

В татарскую музыку пришел широкообразованный художник с принципиально новыми взглядами на сущность и пути развития национального искусства. Художник-коммунист. Активная позиция сближала композитора с другими деятелями татарской культуры — музыкантами, писателями, художниками. И надо сказать, судьба весьма щедро дарила Жиганову встречи со многими выдающимися людьми. Но особое место заняла в его жизни и творчестве человеческая и творческая дружба с Мусой Джалилем — легендарным татарским поэтом-героем. Они стали активно сотрудничать еще в Москве, в Татарской оперной студии, затем оба художника возвратились в Казань и вскоре возглавили один — Союз писателей, другой — Союз композиторов республики.

Первая крупная работа Жиганова — Джалиля «Алтынчач» вошла в золотой фонд советской оперной классики. Пронизанная народно-песенными интонациями, музыка оперы развивается по принципам действенного, пол-

нокровного симфонизма. Никакой статики и аморфности — истинная динамика и драматичность, подлинность чувств.

— В содружестве с Джалилем мной созданы две оперные партитуры, — рассказывает Назиб Гаязович, — «Алтынчач» и «Ильдар». Обе они были включены в план декады татарского искусства в Москве, но нагрянула война ... Помню, как перед уходом на фронт, по древнему народному обычаю, в знак веры в будущую встречу мы обменялись с Джалилем ремешками. Обычай предков! А ведь он не обманул. Муса вернулся к нам, вернулся в пламенных стихах «Моабитской тетради». Он живет в песнях, поэмах, полотнах художников, в сердцах миллионов людей ...

С каким волнением говорит композитор о своем друге, о дорогом ему человеке. Не потому ли такое яркое художественное воплощение образа поэта-героя мы увидели в опере Жиганова «Джалиль»? Об этом произведении писалось и пишется много. С успехом поставленная Большим театром Союза ССР, оперным театром Праги, идущая в Казани и по сей день, она стала явлением большой художественной значимости для всего советского многонационального искусства. Новаторскую драматургию, яркость и динамизм музыкально-интонационного языка, психологическую достоверность образов отмечали в этой партитуре и в спектакле многие крупнейшие деятели советской культуры. Назиб Жиганов своей музыкой воздвиг художественный памятник необычайной силы и убедительности. Памятник духовного подвига советского человека.

Художник и народ, гражданин и Родина — можно сказать, тематическая доминанта творчества композитора: они в центре раздумий и в его симфонических полотнах, и в его хоровых, вокальных сочинениях. Осмысление Жигановым этих вечных тем лишено выпяченной позы, прямолинейности, помпезности, потому что видение окружающей действительности у этого художника — это видение поэта, романтика. Взрывчатая сила драматурга сочетается в нем с тончайшим лиризмом, эпическая сила философа — с демократической «доступностью», пламенность трибуна с добродушием и юмором.

У каждого крупного художника свой, неповторимый взгляд на мир, только ему присущее художественное запечатление жизни ... Эквивалент творческой значимости и неповторимости — его самобытный, индивидуальный стиль письма.

Музыку Жиганова не спутаешь ни с какой другой. Его свежесть и неповторимость безошибочно узнаются и в поэ-

тичайшей симфонической поэме «Кырлай», и в коротеньких детских пьесах для фортепиано, в романсах на стихи татарских поэтов и в красочном народном сказании-опере «Тюляк».

Творчество Жиганова — классика татарской музыки. Композитор сумел с наибольшей полнотой и убедительностью запечатлеть духовную жизнь своего народа, своего времени. Однако его роль в культуре республики не ограничивается лишь созданием музыкальных произведений. Его деятельность на редкость многосторонняя. Иногда диву даешься, когда он успевает сочинять.

Народный артист СССР, лауреат Государственных и республиканских премий Назиб Гаязович Жиганов — секретарь правлений Союза композиторов СССР, Союза композиторов РСФСР, бессменный, со дня основания, председатель правления Союза композиторов Татарии. Под его руководством композиторская организация выросла сегодня в одну из крупнейших в Российской Федерации. В течение многих лет Н. Жиганов является членом Комитета по Ленинским и Государственным премиям при Совете Министров СССР, членом Республиканского комитета по Премиям имени Тукая. Неоднократно представлял композитор свой народ как депутат Верховных Советов СССР, РСФСР, ТАССР. Избирался членом Татарского обкома КПСС.

Трудно переоценить деятельность профессора Н. Жиганова на посту ректора Казанской консерватории, одним из инициаторов создания которой он является. Было это в 1945 году, когда гремели еще залпы войны, но партия и Советское правительство сочли необходимым создать в Казани консерваторию. Ез первым и бессменным ректором стал Назиб Гаязович Жиганов. Перед консерваторией и молодым ректором была поставлена важнейшая государственная задача — воспитание высококвалифицированных кадров не только для Татарии, но для многих близлежащих автономных республик Поволжья и Урала. Теперь можно с полной уверенностью сказать, что и с этой задачей он справился блестяще. Почти все члены созданных за эти годы творческих Союзов композиторов автономных республик Поволжья — питомцы Казанской консерватории, а значит, и ученики по специальному классу инструментовки профессора Жиганова. Основной педагогический костяк нынешней консерватории в Казани — ее выпускники.

Одним словом, авторитет Назиба Гаязовича в городе и в республике заслуженно велик. И всех, кто сталкивается с ним, всегда покоряют простота и человечность в общении с

людьми: будь то профессор или студент-первокурсник, он в равной мере с вниманием и добротой относится ко всем просьбам. Для него не существует мелочей — для каждого найдёт Назиб Гаязович время, поможет советом, делом.

Да, обязанностей, забот у Н. Жиганова непомерно много. И все же первейшая и главнейшая из них — сочинение музыки. Еще двадцать лет назад Тихон Хренников говорил, что «восхищен композиторской работой Жиганова», что «Жиганов вырос в крупнейшего советского композитора». С тех пор написано много замечательных сочинений, подтверждающих общеизвестную истину — настоящий художник всегда молод, ибо время бессильно перед талантом.

18.10.1977. «Советская культура»

ЮБИЛЕЙ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ

В феврале исполняется 40 лет со дня образования Союза композиторов Татарии. Назиб Гаязович, расскажите пожалуйста, как создавался Союз композиторов Татарии?

Это было замечательное время в истории татарской музыки. Почти одновременно, представляете, произошло три важнейших события: открытие Оперного театра, филармонии и организация Союза композиторов. Это было закономерно. В республике к тому времени сложилась исключительно благоприятная творческая атмосфера. Посудите сами – активно работали Сайдашев, Ключарёв, Файзи, Ф. Яруллин. К тому времени я тоже возвратился после окончания Московской консерватории. Конечно, до создания Союза мы собирались все вместе, обсуждали новые сочинения, но назрела необходимость в координационном творческом центре, который бы объединил усилия композиторов. Мы не раз ставили вопрос о создании Союза. Москва нас поддержала и в феврале 1939 года состоялось первое заседание правления Союза композиторов, куда вошли Жиганов, Файзи и Ключарёв. Уже к тому времени в активе татарских композиторов были и оперы, и вокальные, и инструментальные сочинения. Лично я очень горжусь, что моей оперой "Качкын" открылся первый в истории нашего народа Татарский Оперный театр. Необходимо было создать репертуар, полнокровный, художественно значимый. В репертуаре нуждалась и филармония. В общем, работы было непочатый край. Союз работал на общественных началах, многие композиторы состояли в штате Оперного театра,

энтузиазм был огромный. И вскоре татарская музыка обогатилась целым рядом значительных сочинений, которые мы собирались отчасти показать на предстоявшей декаде татарского искусства в Москве. Достаточно назвать балет Ф. Яруллина «Шурале», чтобы понять какими темпами развивалась наша музыкальная культура.

В своей работе, творческих поисках мы ощущали поддержку московских композиторов. Так, благодаря Власову и Фере был доведен до окончательного вида балет безвременно погибшего Ф. Яруллина «Шурале». Неоценима была помощь М. Джалиля, А. Файзи, А. Исхака, Н. Исанбета и других татарских литераторов.

Назиб Гаязович, 40 лет срок большой. Можно ли условно выделить в нём этапы развития?

Пожалуй, в развитии нашей музыкальной культуры, как и в любой другой, можно с оговорками рассуждать о трёх основных этапах. На первом этапе на основе почти цитатного использования фольклора – создание инструментальных и оркестровых пьес, овладение жанрами, среди которых центральное место принадлежит музыкальной драме.

На следующем этапе композиторов уже не удовлетворяет такое, несколько упрощённое понимание фольклора, начинается симфонизация процесса музыкального развития материала, появляется интерес к опере, к симфонической поэме, инструментальному концерту.

Наконец, самый зрелый на мой взгляд этап – обращение к жанру симфонии, позволяющему композиторам высказываться с наибольшей полнотой и свободой. Разумеется, обращение к симфонии не исключает интереса к другим жанрам. Симфоническое творчество лишь определяет уровень зрелости культуры. Наш Союз прошёл все эти три этапа. Если С. Сайдаев начинал с песни, с марша, М. Музафаров осваивал жанр симфонической поэмы, инструментального концерта. Р. Яхин явился новатором в области вокальной музыки, создал свой стиль. Первую музыкальную комедию написал Д. Файзи, автор многих любимых народом песен. Кстати, песня всегда была в центре внимания композиторов. В этом смысле показательно творчество неувядаемого З. Хабибуллина. Появится опера Х. Валиуллина «Самат». Сейчас наши композиторы вступили в период освоения симфонии, добываясь ощутимых результатов. Особенно заметно это в творчестве Ф. Ахметова и А. Монасыпова.

Какими качествами, по Вашему, отличается современное музыкальное сочинение ?

Бытует такое мнение, что современное произведение обязательно должно быть посвящено современной тематике. А разве «Спартак» Хачатуряна не современен? А «Катерина Измайлова» Шостаковича? А «Мёртвые души» Щедрина? Эта опера произвела на меня очень сильное впечатление своей музыкальной драматургией, глубиной и нетрафаретностью решения основного конфликта. Блестяще решена и постановка, может быть впервые Большой театр приблизился к МХАТУ в режиссуре по очень точному ощущению жизненной правды. Конечно, композитор обязан владеть современными приёмами композиторского письма, т.е. быть в профессиональном смысле на уровне. Но главнее – это взгляд на явление с позиции сегодняшнего дня. С этих позиций интересны такие сочинения татарских композиторов как симфоническая поэма «Джалиль» Монасыпова, увертюра «Юность Камаза» Луппова, «Рапсодия для двух фортепиано» Белялова.

В этой связи меня беспокоит состояние нашего вокального творчества. Мы многого достигли в инструментальном творчестве, но частенько, когда дело касается песни, на первый план выступает желание понравиться, угодить не очень требовательным слушателям. Наши композиторы порою боятся выйти за пределы привычных интонаций, не очень воспринимаемых другими народами.

Такие композиторы забывают, что Чайковский и Шостакович сочиняли вокальную музыку на таком же уровне как и симфоническую. И в нашей музыке есть высочайшие образцы в творчестве Файзи, Яхина. И в выборе поэтических текстов для своей музыки, наши композиторы ограничиваются только творчеством преимущественно казанских поэтов.

Чем по Вашему объясняется недостаточное внимание татарских композиторов к опере? Кризисом жанра?

Ни в коем случае. Наоборот в последнее время к опере обращаются многие композиторы. В Москве создан Камерный оперный театр, Детский музыкальный театр, где работают такие мастера как Б. Покровский, Г. Рождественский. Конечно, не каждый композитор может создать оперу, нужно обладать для этого необходимым мастерством, драматургическим мышлением, точным знанием жанра. У нас в Татарии есть композиторы могущие писать оперы. Прежде всего это Х. Валчуллин, автор «Самата», Р. Яхин и

другие, но мне кажется в этом случае причины пассивности скорее всего не творческого перьядка. Композитор хочет слышать своё сочинение на сцене, а наш театр всё делает для того, чтобы композиторы не писали опер. Он их не ставит, а если изредка и ставит, то в достаточной степени не пропагандирует среди слушателей. Один пример: выезжая на гастроли в другие города, театр никогда не включает в репертуар оперы татарских композиторов. Когда-то по этому поводу горько проиронизировал главный режиссёр Большого театра, сказавший, что национальному композитору, написавшему оперу, надо давать Героя Советского Союза, так как в лучшем случае его произведение увидит сцену лишь в одном театре. Люди приезжающие в наш город не могут послушать национальную оперу. Не идут «Самат», «Башмачки». Театр, носящий имя Джалиля вот уже в течение нескольких лет никак не решается поставить оперу «Алтынчач», написанную по либретто Джалиля. Мы много говорим об интернациональной дружбе, но практически на нашей сцене не идут оперы композиторов Башкирии, Бурятии. Впрочем, и на их родине вы тоже не услышите музыку братских республик. Мы много говорим об этом, защищаем диссертации, выступаем с докладами. Пора решать вопрос этот практически.

Что Вы скажете о композиторской молодёжи?

Прекрасная молодёжь, некоторые товарищи считают, что за последнее время мы не воспитали нового поколения композиторов. Об этом неоднократно заявлял даже такой известный поэт как Сибгат Хаким. Что на это можно ответить? Что такие товарищи просто не в курсе дела. Вот уже почти тридцать пять лет в Казанской консерватории существует класс композиции, воспитанники которого составляют основную часть Татарского Союза, Марийского, Удмуртского, Чувашского, Мордовского. В последнее десятилетие активно заявили е себе Ф. Ахметов, Р. Еникеев. Чрезвычайно интересно работает Р. Белялов, на которого ещё в самом начале его деятельности обратил внимание Шостакович. Он по-моему ещё не раскрылся до конца, но своими сочинениями заглядывает как бы в завтрашний день татарской музыки. В самое последнее время талантливо заявил о себе Ш. Шарифуллин, в буквальном смысле обогативший наши представления о фольклоре, вскрывший в нём совершенно неизведанные пласты. Имеют свою художническую индивидуальность молодые композиторы Р. Еникеева, Ш. Тимербулатов.

Назиб Гаязович, над чем вы сейчас работаете?

Только что закончил Десятую симфонию. Думаю посвятить её юбилею Татарии.

Как Вы сами оцениваете свой путь симфониста?

К симфонии по разному приходят. У меня было так: кончил консерваторию Первой симфонией и оперой «Качкын». Потом долгие годы работал над оперой. Но параллельно искал себя и в симфонической музыке. Сочинил «Кырлай», затем «Симфонические песни», «Симфонические навеллы». Теперь я понимаю, что происходило накопление сил. Симфония требует обобщений, мысли, человеческой зрелости и глубины, требует концепции.

1979. Рукопись

ВПЕРЕДИ МУЗЫКА

О нем написаны брошюры и фундаментальные монографии, сотни журнальных статей и рецензий, художники запечатлели его облик в мраморе и кинолентах. О его творчестве высоко отзывались Шостакович и Джалиль, Хренников и Урманче ... Но лучше всего сказал он о себе сам — музыкой. Назиб Жиганов ... Как говорить о нем, если в творческой судьбе этого человека тесно переплелись настоящее и будущее, легенда и быль?

Жиганов — будущее, ибо в его музыке духовная достоверность настоящего. Ныне мы вглядываемся в эпоху Тукая. Наши потомки будут говорить: «Во времена Жиганова ... » По его музыке будут изучать наше время, ведь повороты жигановских мелодий — это повороты судеб его современников, судьбы его народа.

Время узнаваемо в его сочинениях не только внешней событийностью, но, что гораздо важнее, внутренней правдой чувства. Жиганов не просто осваивал новые для татарской музыкальной культуры жанры. Он разработал в своих сочинениях основополагающие принципы музыкально-интонационного развития, вывел татарскую музыку за рамки замкнутого пентатонного мышления на простор накопленных мировой культурой музыкальных ценностей.

Творчество Жиганова хочется сравнить с вечно-зеленым деревом татарской музыки, корни которого в родной почве фольклора. Раскидистые ветви его сочинений

заставляют убедиться в правоте известного афоризма Жюль Ренара, утверждавшего, что настоящий талант — это не только качество, но и количество. Автор восьми опер, одиннадцати симфоний, балетов, огромного количества оркестровых, хоровых, фортепианных, вокальных сочинений — Жиганов в каждом из жанров создал подлинные шедевры. Невозможно не назвать некоторые из них: оперы «Алтынчеч» и «Джалиль», симфонию «Сабантуй», кантату «Республика моя», фортепианные сюиты, песни «Вновь запахло сиренью», «Ожидание», «Живут на свете сказки». В этих и других лучших сочинениях талант композитора проявился во всей полноте: взрывчатый темперамент драматурга, эпическая широта высказывания, тончайший лиризм и мастерство колориста. Удивительна лирика Жиганова. Необычайно светлая по своей природе, она окрашена почти всегда ностальгической дымкой печали. Ну и, конечно, мелодии Жиганова!

Жиганов — музыкальная легенда, ибо тот, кто создал столько популярных мелодий, распеваемых как народные, сам того не желая, становится частью легенды. Удивительный случай рассказал еще во время войны в одной из статей безвременно погибший замечательный татарский писатель Адель Кутуй: «Девушка-татарка, встретившая на фронте своих земляков из Казани, спела три народные песни. Одну из них она представила так: «Теперь я вам спою молитву Алтынчач, ее мне привезли из Казани». Затем она спела арию Алтынчач из одноименной оперы. Об этом я вспомнил сегодня, Потому что эта встреча как нельзя более убедительно говорит о силе и красоте музыки Назиба Жиганова», — писал Адель Кутуй.

Наш современник, Н. Жиганов вышел из того легендарного времени, когда закладывались основы татарского профессионального искусства. Он творил вместе с С. Сайдашевым, Ф. Яруллиным, Д. Файзи, А. Ключаревым. Дружба с Мусой Джалилем, сотрудничество с Н. Исанбетом, С. Хакимом, А. Исхаком, встречи и общение с Ю. Шапориным, Д. Шостаковичем, Ж. Амаду, Г. Нейгаузом, Ч. Айтматовым, Р. Щедриным ... Практически все важные события в музыкальной жизни Татарии последних десятилетий связаны с именем Жиганова. Почти сорок лет со дня основания возглавлял он Союз композиторов ТАССР, его оперой «Качкын» начал свою работу в 1939 году Татарский театр оперы и балета, его Первая симфония прозвучала годом раньше на открытии Татарской филармонии.

*Вот уже тридцать пять лет Жиганов — первый и бес-
сменный ректор Казанской консерватории, профессор
инструментовки. Его ученики — это несколько поколений
композиторов не только нашей республики, но и других
автономных республик Поволжья. Он инициатор установ-
ления в Казани органа, открытия школы-десятилетки при
консерватории.*

*Жизнь и музыка его — движение. Пожалуй, это наи-
более определяющее качество Жиганова — художника и
человека. Первые опыты 30-х годов отмечены поисками
композитора в жанре фортепианной миниатюры и песни. В
1938 году он на либретто А. Файзм пишет первую свою
оперу, и затем на протяжении двадцати лет круг интересов
композитора в области крупной формы лежит в жанре
оперы.*

*На II съезде композиторов СССР его называют одним из
ведущих оперных композиторов нашей страны. К тому вре-
мени он признанный автор балетных, хоровых, оркестровых,
инструментальных сочинений. Следующее десятилетие —
активное накопление творческих сил в области симфо-
нической музыки. Появляются такие этапные для твор-
чества композитора сочинения, как «Симфонические новел-
лы», «Симфонические песни». И как итог многолетних
раздумий о жизни и времени — в 1968 году Жиганов после
тридцатилетнего перерыва вновь обращается к жанру
симфонии, к этой наивысшей форме музыкального мыш-
ления. Девять монументальных полотен появилось из-под
пера композитора в последние годы.*

*Жиганов — общественный деятель. Депутат Верхов-
ного Совета ТАССР, секретарь Союза композиторов СССР,
член Комитета по Ленинским и Государственным премиям в
области литературы, искусства и архитектуры при Совете
Министров СССР, Комитета по Государственным премиям
им. Г. Тукая, ректор Казанской консерватории — вот непол-
ный перечень должностей и обязанностей коммуниста
Назиба Гаязовича Жиганова. День его заполнен до краев. Его
можно увидеть в концертном зале и в студенческом обще-
житии, у нефтяников Альметьевска и строителей КамАЗа,
у сельских тружеников и на высокой трибуне творческой
конференции. Как-то в одном из интервью у него спросили:
«Когда вы успеваете писать музыку?» Назиб Гаязович отве-
тил: «Писатель, художник или композитор должен жить
жизнью общества, своей страны. А если у него есть что
сказать людям, — время найдется».*

Сегодня Жиганову — 70 лет. Но он нисколько не похож на человека, который подводит итоги. Весь в движении, в творчестве, в работе. За последние полгода написаны Одиннадцатая симфония, кантата «Здравствуй, Москва», цикл фортепианных миниатюр «Матюшинские эскизы». Впереди много замыслов. Его ждет музыка.

15.01.1981. «Вечерняя Казань»

ДИАЛОГИ

Каковы Ваши самые первые музыкальные впечатления?

Они связаны с матерью. Мама была очень музыкальна, любила петь народные татарские песни, играла на гармошке и часто брала меня на так называемые женские посиделки. Позже, когда я был уже воспитанником детского дома, я часто по вечерам в садах и парках слышал игру духовых оркестров. Почему-то вспомнилось, что они исполняли музыку Спендиарова. Как-то довелось мне слышать и симфонический оркестр, но что они играли, я не знал, так как опять же это было „парковое“ исполнение, на которое я попал совершенно случайно.

Только по приезду в Казань произошла моя встреча с классической музыкой. В первый же вечер пребывания в Казани я пошел в театр, где гастролировала тогда труппа Большого театра. Шла опера Верди „Аида“. Впечатление было настолько ошеломляющим, что я не выдержал напряжения и ушел со второго акта. До того вечера я не знал, что такое опера. Мне было семнадцать лет. Я уже много успел повидать в жизни, но ничего подобного по силе эмоционального воздействия мне испытывать не доводилось. Я словно открыл неведомый мир. В себе открыл. Кстати, в тот же вечер родилась мечта о создании собственной оперы. Вечером следующего дня я слушал в театре „Черевички“ Чайковского.

У Вас уже был опыт сочинения музыки в то время?

Пожалуй, нет. Я любил подбирать знакомые мелодии, импровизировать на рояле, даже приходилось иногда иллюстрировать немые фильмы. Вероятно, и тогда уже рождались свои темы, но эскизного плана. Мои первые композиторские опыты относятся к началу тридцатых годов.

И все же формирование личности художника, композитора, писателя, его мировоззрения, творческих пристрастий начинается задолго до создания первого произведения. Само окружение, среда, люди, встречающиеся на том или ином жизненном этапе, — все накладывает свой отпечаток на формирование, становление личности.

Вы правы. Первое произведение — это уже позиция, пусть еще не всегда зрелое, но активное отношение к жизни. Большое значение для формирования личности имеет среда, люди. Мне в этом смысле грех жаловаться. У нас в детдоме были замечательные учителя. С одним из них, Степаном Ивановичем Елагиным, который был одно время директором Уральской пионерской Коммуны (так назывался наш детдом), мы сохранили дружбу до самой его кончины в 1980 году. Он прекрасно знал литературу, приобщал нас к Пушкину, Лермонтову, к тому же неплохо играл по слуху на скрипке. Мы часто музицировали с ним, он — на скрипке, я — на рояле. Степан Иванович любил повторять: "Назиб, тебе надо учиться музыке". Он верил, что я буду музыкантом.

Впоследствии большое влияние на мое музыкальное возмужание оказала атмосфера художественной жизни Казани. Я много ходил в оперу, посещал концерты. До сих пор памятны мне выступления пианиста Юрия Брюшкова и его исполнение музыки Шопена. К тому времени относится и мое знакомство с музыкой Салиха Сайдашева. Его популярность была необыкновенна.

Большую часть времени поглощали занятия в Казанском Музыкальном училище или, как его тогда называли, Татарском техникуме искусств. Приходилось много работать, ведь я начинал свою жизнь в музыке в семнадцатилетнем возрасте практически с нуля. С чувством огромной благодарности я вспоминаю своих первых наставников Нину Александровну Шевалину и Марию Александровну Пятницкую.

С 1931 года — Музыкальное училище при Московской консерватории, а затем Московская консерватория, которую я закончил в 1938 году. Все эти годы и в училище, и в консерватории моим учителем по композиции был выдающийся советский музыкант и педагог, профессор Генрих Ильич Литинский. Генрих Ильич сыграл огромную роль в моей судьбе. Человек высочайшей культуры, широкой эрудиции, кристальной честности, он обладал умением чутко руководить профессиональным становлением ученика, никогда не навязывая своего мнения. Индивидуальность, ее развитие — вот что прежде всего заботило Литинского. Его все любили и любят. До сих пор, несмотря на свой

преклонный возраст, он в гуще событий. Генрих Ильич много сделал для татарской музыкальной культуры, воспитал целую плеяду композиторов, долгое время преподавал в Московской консерватории, в Государственном Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в Казанской консерватории. У него было какое-то необыкновенное чутье на композиторские таланты. Генрих Ильич очень помогал развитию музыкальной культуры не только Татарии, но и Армении, Якутии и других национальных республик.

В годы моей учебы в Московской консерватории звучало много новой музыки Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, современной западной музыки. Это было сложное время дискуссий, споров о путях дальнейшего развития советской музыки. Некоторые педагоги и музыкальные деятели ратовали за отмену классического наследия, противопоставляя ему новую эпоху так называемого "пролетарского искусства".

С особой яростью апологеты "нового" обрушивались на классическую оперу, на ее традиции, предвещая скорую гибель и забвение этому жанру. Причина трудной судьбы оперы, думается, в слепой приверженности иных композиторов канонам жанра. Ведь жанр оперы, как и любой другой, не есть нечто раз и навсегда неизменное?

Да, инерция мышления — вещь в искусстве страшная. Это видно на примере развития татарской оперы. Существует такой взгляд, что к татарской опере нужно идти от татарской музыкальной драмы. Давно уже создана и существует татарская оперная культура, но эта точка зрения некоторыми продолжает усиленно поддерживаться. Вот, например, существовала пьеса Котляревского "Наталка-Полтавка" с музыкальным оформлением народными песнями. Никто не утверждал, что это опера. Нельзя путать два жанра.

В свое время была создана музыкальная драма Салиха Сайдашева "Наемщик" (по пьесе Т. Гиззата), завоевавшая заслуженную популярность в Татарии. Но у нашего народа и к опере великая тяга. Я помню, когда открылся оперный театр, люди шли туда как на праздник. К сожалению, мы не смогли удержать интерес слушателя к татарской опере на уровне первых лет существования оперного театра. Однако точка зрения противников татарской оперы, которые считают, что татарскому народу опера вообще не нужна и он ее никогда не поймет, напоминает мне один исторический курьез. Когда появились первые автомобили, в одном городе развесили плакаты следующего содержания: "Запретить ездить на авто, пока лошади не привыкнут".

Нужно писать оперы, активно вторгаться в этот жанр, создавать новые произведения, искать новые пути. Жизнь постоянно меняется. Слушатели ждут современного героя. В то же время, экспериментируя, не следует забывать, что сущность оперы — в музыкальной драматургии, симфонизации. Прежде всего, опера — это сценическое, вокально-симфоническое произведение. Некоторые современные композиторы забывают об этом и в ущерб арии чрезмерно увлекаются речитативностью, которая, как им кажется, наиболее полно раскрывает суть художественного образа в опере. Традиции, конечно, нужно развивать, но не за счет сердцевины жанра.

И все же появление новой оперы сегодня редкость.

К сожалению, редкость. У нас в Татарии недавно написал оперу «Чернолик» Бату Мулюков. Многого ему удалось. Появился оперный композитор. Мы теперь вправе ожидать от него новых сочинений в этом жанре.

В области крупных форм в начальный период развития татарская профессиональная музыка сосредоточила усилия на создании оперной и балетной музыки.

Это и понятно. Народу всегда ближе вокал, поэтому раньше других жанров рождается музыкальная драма. При овладении жанром оперы происходит симфонизация интонационного материала, сочиняются увертюры, оркестровые номера. Подступы к национальному симфонизму — процесс долгий и трудный.

Можно ли сегодня говорить о татарском симфонизме как о явлении состоявшемся?

Это определение не очень точное. Жизнь любого искусства — в движении. Татарский симфонизм есть, он живет, развивается. Уже накоплен определенный опыт симфонического мышления. Симфонизм — это высший тип музыкального мышления, национального музыкального самосознания. Да, возможно, симфонические произведения еще не так популярны в нашем народе, как, скажем, романсы или песни. Но популярность тех или иных произведений не есть свидетельство уровня развития культуры. "На сопках Маньчжурии" и алябьевский "Соловей" очень популярны, но не они определяют уровень достижений русской музыки, а симфонические полотна Чайковского, Скрябина, оперы Мусоргского, Римского-Корсакова, Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, Хренникова ...

Вы не сразу начали писать симфонии? Можно ли считать симфонические произведения — поэмы, сюиты, циклы — лишь своеобразными этапами в освоении жанра симфонии?

Мне бы хотелось, чтобы так считали. Конечно, в каждой из так называемых малых симфонических форм я ставил перед собой конкретные задачи. Так, в Первой сюите меня интересовало: подойдет ли сонатность, принципы ее развития к татарской музыке. В "Симфонических песнях" меня волновало, поддадутся ли симфонизации народные песни. В "Симфонических новеллах" отразились впечатления от поездки в Монголию и Китай, от знакомства с новыми для меня интонациями, которые в опосредованном виде были использованы мною в этом сочинении.

Но эти важные в профессиональном отношении компоненты все-таки вытекают из главной художественной задачи, которая диктует и жанр, и форму произведения. В общем, мы возвращаемся к тому, о чем уже говорили: симфонизм — это тип мышления. В зависимости от художественной задачи композитор избирает конкретную форму, жанр: сюиту, поэму, симфонию.

Как возникают Ваши замыслы? Как они реализуются в Вашей работе над их воплощением? Можете ли Вы одновременно сочинять несколько произведений?

Процесс творчества для меня протекает мучительно. Я долго вынашиваю сочинение. Никаких правил тут нет и быть не может, кроме одного — работать постоянно. Родившись, тема часто сама ведет за собой. Иногда думаешь — лирика, но получается совсем не лирика. Осмысленность в сочинительстве хороша до определенных границ. По-моему, нельзя самоутверждаться искусственно, за счет отрицания интуитивного, естественного начала. Работа над разными произведениями проходит по-разному. Никогда не забуду, как за два дня до премьеры "Алтынчач" у меня не был готов заключительный хор. Не получался и все! Нет, не легко дается мне сочинительство. Сразу сочинять несколько произведений одновременно не люблю, но иногда, очень редко, случается. Самый недавний пример — Двенадцатая симфония и фортепианный цикл "Матюшинские эскизы".

Вы сочиняете за роелем?

Когда сочиняю симфоническую музыку, большинство тем рождается в определенном звучании того или иного инструмента. Симфоническую партитуру я пишу сразу. А за

роялем? Тоже сочиняю, композитор должен этим инструментом владеть. Вообще, рождение музыки предугадать невозможно. Однажды мы гуляли с поэтом Хасаном Туфаном. Стояла осень, березы желтели. Я посмотрел на Туфана, на его седые волосы ... Так родился романс "И березам желтеть" (на стихи Марата Тазетдинова). Вернее, появился импульс к написанию этого романса, созданного довольно быстро. А вот Вторую симфонию "Сабантуй" лет десять вынашивал. Поначалу смущало общепринятое толкование: Сабантуй — это всегда праздник. Но тогда художественное воплощение идеи Сабан-туя тянет, в лучшем случае, на праздничную увертюру. Потом решил, если Сабантуй есть своеобразный символ народного праздника, единства национального самосознания, то разве это единство не достигается порой ценою горя?

Так постепенно замысел "Сабантуя" драматургически выстраивался до четырехчастного цикла. Особую цельность симфонии, как мне кажется, придает то, что она исполняется без перерыва. Налицо все элементы четырехчастного симфонического цикла, но мне хотелось, чтобы симфония воспринималась и звучала как бы на одном дыхании.

Почему, на Ваш взгляд, так мало создается татарскими композиторами произведений для хора? Как правило, они сочиняются лишь к праздничным датам?

Да, обе мои кантаты тоже написаны к определенным событиям. Жанр кантаты, знаете, располагает к празднику. Но пишу действительно мало, хотя нельзя не вспомнить сейчас замечательные хоровые опусы Мансура Музафарова, Рустема Яхина, Мирсаида Яруллина. Может быть, дело в том, что нет у нас в республике своего хорового коллектива, который исполнял бы новые произведения для хора композиторов Татарии. В последнее время у нас происходят в этом плане значительные сдвиги. Я имею в виду очень интересные произведения для хора молодого композитора Шамиля Шарифуллина.

Исследователь Вашего творчества, музыковед Я. Гиришман пишет: "Не только постоянная работа, но и забота о развитии татарской советской песни, о расширении ее жанровых форм и обогащении музыкального языка стимулировала творческие поиски композитора. Так постепенно определялся характерный жанровый и тематический круг, в котором все отчетливее вырисовывался самобытный песенный почерк Жиганова". В этих словах четко охарактеризован Ваш вклад в татарскую вокально-песенную культуру. Какие проблемы стоят сейчас перед татарской вокальной музыкой?

Проблем много. Почти все наши композиторы пишут песни. Романс как жанр разрабатывается менее интенсивно. Какая же складывается картина? Часто авторы в угоду слушателям сочиняют не песни — песенки. У некоторых композиторов одна цель — лишь бы пелась, любой ценой. Вот и появляется "вторичная" музыка. Между тем мы знаем образцы непревзойденные. До сих пор никто не может достичь высокого уровня вокальных произведений З. Хабибуллина, Дж. Файзи, М. Музафарова, А. Ключарева. Очень интересно вокальное творчество Рустема Яхина. Его по праву можно назвать создателем татарского романса. Как активно расширил он роль и значение фортепианной партии в своих вокальных романсах и песнях! А ведь до сих пор мы сплошь и рядом сталкиваемся с совершенно неразвитой партией фортепиано. Это даже не аккомпанемент, а элементарное дублирование вокальной партии в фортепианном сопровождении.

Татарская музыкальная культура освоила практически все классические жанры. Давно закончился период ученичества. Сегодня мастера-композиторы Татарии активно участвуют в общем процессе развития советской музыкальной культуры. Однако татарская музыка — явление глубоко самобытное в стилистическом отношении. Какими Вам представляются особенности пентатонического мышления на сегодняшний день применительно к татарской музыке?

Вопрос, на первый взгляд, сложный и дискуссионный. Но только на первый взгляд. Сегодня никто не сомневается в праве национальной музыки на творческое существование и развитие во всех без исключения жанрах. Тому доказательство вся история татарской, да и не только татарской музыки. Сегодня пентатоника не нуждается в "дистиллированном" к ней отношении. Локальность пентатонике только вредит. Зарождение профессиональной музыки проходило не гладко. Сразу же обнаружилось противоположные точки зрения на пути ее развития. Одни предлагали стилистической замкнутости, национальной ограниченности, оправдывая это боязнью потерять национальную самобытность. Другие ратовали за обогащение пентатоники, как в смысле современных выразительных средств, так и в интонационном плане.

Второй путь был более прогрессивный, и жизнь доказала его справедливость. Кстати, в народной музыке, этой, казалось бы, хранительнице чистой пентатоники, встречаешь явления совершенно поразительные. Взять, к примеру, мунаджаты. Они отнюдь не ограничиваются пентатоникой. Если в народной песне "Райхан" полутон вос-

принимался как целая революция, то в мундажах интервальное мышление самое раскованное. Или ритмическая основа пентатонной интонации. Раньше крайне редко можно было встретить три четверти, а сейчас семи- и одиннадцатидольные размеры вообще никого не удивляют. Конечно, нельзя терять стилевые национальные особенности, но уюждать невзыскательной публике — значит тормозить развитие музыкальной культуры.

Если композитор в своем творчестве истинно национален и владеет профессиональным мастерством на современном уровне, его музыка становится интернациональной. Когда звучит музыка из "Шурале" Фариды Яруллина или романсы Яхина, никто не говорит — вот пентатоника. Это просто хорошая музыка, понятная не только татарам.

Национальное и интернациональное — актуальная проблема в современном искусстве. Взаимосвязь этих двух начал диалектична. В наше время активно идет процесс взаимовлияния, взаимообогащения национальных культур.

Взаимообогащение культур всегда существовало. Например, немецкая и французская музыка. Разве эти культуры не влияли друг на друга? Взаимообогащение — это не потеря национальной самобытности. Нельзя развивать молодую профессиональную национальную культуру без знания исторического прошлого, достижений мировой культуры и анализа современных процессов в мировом искусстве.

Развиваясь замкнуто, татарская музыкальная культура не смогла бы достичь своего нынешнего уровня. Большое влияние на ее становление оказала русская музыка, классическая культура Запада.

Например, Сайдашев во многом идет от традиционного классического осмысления таких апробированных мировой музыкальной классикой жанров, как марш, вальс. Влияние русской музыки несомненно в творчестве Ф. Яруллина. Музыка Яхина невозможно представить без традиций Чайковского, Рахманинова. Думаю, что без Чайковского вряд ли появилась бы моя опера "Джалиль", а без Римского-Корсакова — "Алтынчач". Русская музыка сыграла большую роль в формировании многих национальных культур. Ныне, когда эти культуры достигли определенной зрелости, начался процесс взаимообогащения.

Трудно переоценить значение для современной русской музыки творчества таких композиторов, как армянин Арам Хачатурян, азербайджанец Кара Караев, грузин Гия Канчели, мариец Андрей Эшпай. Нечто подобное можно наблюдать и в советской литературе, где творчество киргиза Ч. Айтма-

това, казаха О. Сулейменова, белоруса В. Быкова и других писателей из братских республик не только олицетворяет достижения национальных литератур, но и заметно влияет на развитие русской литературы.

Общий высокий уровень советского многонационального музыкального искусства требует от композиторов и соответствующей профессиональной подготовки, умения пользоваться современными выразительными средствами.

Понятие современных выразительных средств следует рассматривать в плане всеобщего развития музыки в мире. В наше время музыка не вмещается в мажоро-минор. Ладовое развитие необычайно интенсивно: диатоника, пентатоника, грузинские и другие лады. Серийная, атональная музыка уже никого не удивляет. Сегодня серийность не признак новаторства, а лишь одно из выразительных средств. Много ли применяли серийность корифеи музыки XX века Шостакович, Стравинский?

В арсенале татарских композиторов также есть самые современные выразительные средства. Убедительный тому пример — творчество таких композиторов, как Р. Белялов, Ф. Ахметов, А. Монасыпов, А. Луппов.

Вы — бессменный ректор Казанской консерватории со дня ее основания. За эти годы консерваторию окончили десятки композиторов Татарии и других республик нашей страны. Все они были Вашими воспитанниками по классу инструментовки. Существует ли какая-нибудь специфика в подготовке национальных композиторов?

Когда-то профессор Московской консерватории, композитор Юрий Александрович Шапорин спросил меня: Послушайте, Назиб Гаязович, как мне заниматься с Яхиным?

- А почему Вы спрашиваете?

- Но он ведь татарин. Важно, чтобы Яхин не потерял своей национальной самобытности.

- Юрий Александрович, учите его как всех.

Считаю, что никаких особенностей при воспитании национальных композиторов быть не должно. Конечно, педагогу необходимо учитывать национальную природу ученика, но каждый композитор должен быть высокообразованным музыкантом, хорошо знать мировую музыкальную культуру, будь он калмык, чуваш или мариец.

Кто из молодых композиторов, на Ваш взгляд, работает интересно?

Шамиль Шарифуллин, пожалуй, самая яркая фигура среди молодежи. Ищущий, буйного темперамента художник.

Многого жду от еще не до конца раскрывшихся Ш. Тимербулатова, М. Закировой.

Кто из многочисленных исполнителей Ваших сочинений наиболее полно и убедительно способствовал своим искусством раскрытию Ваших замыслов?

Не могу не назвать замечательных моих творческих сподвижников: Зюгру Байрашеву, Марьям Рахманкулову, Муниру Булатову, Шафику Кутдусову, Фахри Насретдинова, Нияза Даутова, Венеру Шарипову, Идеала Ишбулякова. Судьба моих опер во многом зависела от их исполнительского таланта, а также и от крупнейших мастеров оперной режиссуры Леонида Васильевича Баратова, Бориса Александровича Покровского, дирижеров Натана Рахлина, Фуата Мансурова, поэтов Мусы Джалиля, Ахмеда Файзи, Сибгата Хакима. Я с благодарностью называю имена этих выдающихся деятелей литературы, театра, музыки, со многими из которых меня связывала не только творческая работа, но и большая человеческая дружба.

1982. Рукопись
2004. «Н.Жиганов. Воспоминания. Документы»

РУСТЕМ ЯХИН

ВЫСОКИЙ СМЫСЛ МУЗЫКИ

Вам не доводилось бывать летними вечерами в Татарии? Провожать малиновые волжские закаты, вдыхать горьковатый дымок речного костра, наблюдать как истает синеющий горизонт в полях, прислушаться к далёким переборам татарской гармошки, окунуться в половодье народного праздника?

Послушайте фортепианный цикл Рустема Яхина «Летние вечера» и вы не сможете не полюбить поэтический край Татарстана.

Когда-то Вольтер сказал: «Секрет искусства в том, что оно исправляет природу». Музыка Рустема Яхина не пытается исправить природу. Она сливается с ней так естественно, что начинает порой казаться — звуки ее рождены ветром, дождем, радугой, а не композитором. Его музыка не нарушает пространства, которое воспевает, она его создает.

Об этом невольно думаешь, слушая, как играет композитор свою музыку — легко и естественно. Из окна его квартиры на восьмом этаже просматривается почти вся Казань. Музыка будто парит над древним городом, очерчивая звуками контуры тающего в летнем мареве белоснежного кремля, печальные силуэты башен, мажорную твердь новостроек, манящую прохладу озер и рек ...

— В моей жизни нет захватывающего сюжета, неожиданных поворотов, — улыбаясь, говорит Яхин, — обычная жизнь советского музыканта: школа, училище, консерватория ...

Обычная ли? На первый взгляд, да. Но если подумать, что до революции татарская музыкальная культура не имела ни одного профессионального музыканта, а ныне представляет собой разветвленную сеть высших и средних учебных заведений, театров, творческих и концертных организаций, если окинуть мысленно весь тот гигантский путь, который прошла татарская музыка, то судьба Р. Яхина не покажется обычной.

Двадцатые годы, овеянные легендарным именем первого татарского профессионального композитора С. Сайдашева. Первые, музыкальные впечатления Рустема Яхина — народные песни. Его необычайную одаренность замечает известная певица М. Рахманкулова. Она приводит мальчика, уже зарабатывавшего себе на жизнь нелегким трудом, в музыкальную школу, где его наставниками становятся замечательные казанские музыканты А. В. Чернышева и Р. Л. Поляков.

Годы ученичества. Юный музыкант жадно впитывает все новое, ищет себя. Затем вроде бы вновь обычный факт — молодой представитель одной из братских развивающихся культур едет в Москву, где получает профессиональное музыкальное образование — сначала в училище, а затем в консерватории. Факт обычный, но весьма примечательный для развития советской музыкальной культуры. Трудно переоценить его значение в творческой биографии Яхина. Ведь в Москве его учителями были такие выдающиеся музыканты, как В. Белый, Ю. Шапорин, А. Руббах, В. Эпштейн.

Жанровые интересы Яхина не поражают всеохватностью, они преимущественно ограничены рамками камерно-инструментальной музыки. Но в ней он проявил себя художником, наметившим принципиально новые пути в развитии татарской музыкальной культуры.

Яхин — основоположник татарского романса. Сегодня он признанный автор более трехсот сочинений в этом

жанре. Известный татарский композитор Р. Белялов как-то признался: «Когда я впервые, еще в юности, услышал романсы Яхина, они меня буквально ошеломили искренностью, какой-то поразительной романтичностью высказывания. Это было настоящее откровение, переворот в татарской музыке. Поражало все: и внутреннее единство поэтического текста и музыки, интонационный язык, его народность и свежесть, и в то же время — необыкновенный лаконизм; но прежде всего поражало образное осмысление, постижение посредством небольшого вокального сочинения внутреннего мира нашего современника».

Камерно-вокальные жанры у Яхина разнообразны и по теме, и по интонационно-образному решению. Одно время бытовало мнение, что композитору доступны лишь образы преимущественно лирические. Но, оглядывая даже бегло его вокальную музыку, поражаешься масштабности и жанровому разнообразию. Здесь и величаво-эпические романсы в духе народных сказаний, и впечатляющие образы гражданской, патриотической песни, и вдохновенные любовные романсы, и сочинения лирико-философского характера, и шуточные, и детские песни.

Среди авторов поэтических текстов мы встречаем преимущественно имена татарских поэтов, но композитор обращается и к творчеству русских, советских, зарубежных авторов. Вдохновенные поэтическими образами Габдуллы Тукая, романсы композитора «Поэт», «Моя звезда» и другие — непревзойденные в татарской музыкальной культуре образцы творческого слияния музыки с поэзией классика татарской литературы. Не менее успешно обращение композитора к поэзии Мусы Джалиля.

Помимо отдельных романсов на стихи поэта, Яхин в 1951 году создал вокальный цикл «В Моабитском застенке». Со времени его создания прошло уже много лет, но и поныне он звучит как сочинение остро современное, воспевающее с необыкновенной эмоциональностью и драматизмом подвиг советского человека. Написанное для баса и фортепьяно это сочинение явилось первым вокальным циклическим сочинением в татарской профессиональной музыке, произведением, наметившим новые пути в этом жанре.

Рустем Яхин — первый в татарской музыкальной культуре концертирующий профессиональный пианист. С его замечательным исполнительским искусством солиста и концертмейстера знакомы слушатели многих городов Советского Союза. Главная направленность исполнитель-

ской деятельности композитора — пропаганда татарской музыки.

Блестящий исполнитель и знаток фортепьяно Рустем Яхин — автор многочисленных фортепьянных сочинений, вошедших в сокровищницу татарской советской музыки. Трудно назвать жанр, в котором бы композитор не сказал своего слова художника-первопроходца, романтика и поэта. Невозможно переоценить роль Яхина в освоении новых для татарской фортепьянной музыки жанров: вариаций, сонат, сюиты, прелюдий, концерта.

Яхин — романтик. Он смотрит на мир удивленно и с любовью. Его музыка поражает гармоничностью, она настолько пронизана живительным народным духом, что давно стала как бы частью национального самосознания. Многие его песни и мелодии распеваются как народные.

— Если музыка оторвана от национальной музыкальной стихии, она никогда не найдет живого отклика у слушателя, — говорит Яхин, — а что может быть важнее этого отклика для композитора?

Феномен успеха музыки композитора у сельских труженников и рабочих, студентов консерватории и коллег композиторов просто поразителен. Что это, доступность? Пожалуй, да. Доступность, имя которой простота и поэзия.

Рустем Яхин не подлаживает, не заигрывает со слушателем. Это глубоко современный композитор, отлично владеющий всеми приемами композиторской техники, но в использовании их он крайне экономен. Ему претит самоудовлетворяющая демонстрация технических новшеств.

Как-то на одном из концертов исполнялось сочинение молодого композитора, оснащенное полным набором сверхсовременных выразительных средств. «Это еще не музыка, — сказал Яхин. — Кажется, в ней есть все, но нет главного — души, нет своего голоса. В музыке нельзя петь с чужого голоса».

Неповторимость голоса Р. Яхина была очевидна с самого начала его творческого пути.

Сочинения Яхина — своеобразная лирическая энциклопедия. Его музыку сегодня знают и любят не только в Татарии. Она звучит в Башкирии и Казахстане, на Дальнем Востоке и на Украине, в Латвии и Азербайджане. С ней знакомы любители музыки Франции и Италии, США и Финляндии. И повсюду она вызывает живой отклик. Это не случайно. Как сказал известный азербайджанский композитор Муса Мирзоев, от музыки Яхина всегда «ждешь каких-то

особых душевных и поэтических откровений». И композитор никогда не обманывает этих ожиданий.

16.03.1983. «Вечерняя Казань»

«Кругозор» Москва

«Предисловие к сборнику фортепианных пьес Р. Яхина» Москва

АЛЬБЕРТ ЛЕМАН

ТВОРИТЬ, ЗНАЧИТ ПРЕДВИДЕТЬ

В Казани недавно с большим успехом прошли авторские концерты выдающегося советского композитора и педагога, Народного артиста РСФСР, Лауреата Государственно премии СССР, зав. кафедрой композиции Московской консерватории, профессора А.С.Лемана. Сегодня А.С.Леман – гость нашей газеты.

Альберт Семёнович, любители музыки хорошо знакомы с вашим композиторским творчеством, много сил вы отдаёте педагогической и исполнительской деятельности. Как удаётся вам всё это сочетать?

Композиторское творчество, педагогика, исполнительство для меня объединено в понятие музыкантства. Раньше, как известно, композитор всегда был исполнителем. Впрочем, даже если композитор не исполнитель, он всё равно артист. Что касается педагогики, то это вполне естественно для музыканта, ведь педагогика – это обращение к юности, к молодости. Одно из творческих проявлений художника, пытающегося заглянуть в завтрашний день, в будущее.

Как это важно для художника, особенно для педагога, предвидеть будущее. Однако инерция музыкального восприятия нового довольно сильна. Не получается ли, что художник в своём творчестве отрывается от слушателей.

Художник обязан опережать время. Если ему дано предвидеть в творчестве, то по существу, некоторый отрыв от слушателей естественен. Новое требует освоения. Собственно, освоение нового – это и есть процесс жизни.

Новое, новаторское в искусстве. В чём критерий этих, так часто употребляемых понятий?

Если есть дарование, то ему дано чувство нового. Талант обладает чувством трёх времён: прошлого, настоящего и предощущением зорь будущего. Истинным талантом времена как бы просвечиваются. Критерии? Степень социально-философской подготовленности худож-

ника. Ведь социальные процессы также заглядывают в будущее. Поэтому, чем художник жизненнее, тем он более активно проявляется в своём творчестве в предвидении будущего. Только в связи с этим может возникнуть слово новаторство. Новаторство – это сам дух, содержание, смысл жизненного явления, выраженный в художественных образах, а не самые современные технические средства выражения.

Бытует мнение, что композиторскими задатками наделён каждый человек. Стоит их только развить и можно стать композитором.

Это неверно. Сочинять музыку – крайне редкий дар. Другое дело – творческий дар, которым наделён в действительности каждый человек, только это не обязательно в области музыки. Можно согласиться, что многим свято и искренне желание сочинять музыку. Но дано это немногим.

Тем не менее, композиторов очень много. Только Вы, Альберт Семёнович, воспитали около 100 композиторов!

Это не так уж много, если рассматривать эти сто имён, как лучших представителей миллионов любителей музыки, представителей народа. Каждому новому таланту всегда найдётся место в жизни. Лишних талантов просто не бывает.

Альберт Семёнович, вы работали в Ленинградской консерватории, сейчас преподаёте в Московской, но мы казанцы гордимся, что вы стояли у истоков Казанской консерватории, которой отдали более 20 лет жизни, воспитывая композиторов и пианистов. В казанский период вами созданы многие замечательные произведения, до сих пор казанским любителям музыки памятны ваши выступления и в качестве пианиста. Вы воспитали почти всех композиторов Татарии ныне так называемого среднего поколения, много одарённых исполнителей. По праву говорят о школе Лемана. Каковы основные принципы этой школы?

Выработанные принципы не стоят того, чтобы их упоминали, они не терпят канонизации. Педагогика – живое дело. Она должна отражать процессы жизни. Многие моменты общения с учениками сами по себе поучительны. Педагог имеет дело с индивидуальностью, которая приносит в класс свои наблюдения, идеи, свою систему познания. А всё своеобразное объективно поучительно. Плох тот учитель, который не учится лучше своего лучшего ученика. Педагогика не

имеет права сидеть сложа крылья. Класс – это не шесток, а пространство, почва произрастания. Не надо забывать, что в формировании ученика принимает участие и общество. Впрочем, педагогика, опираясь на общественные ориентиры, и сама является общественным ориентиром

Ориентиры необходимы художнику не только в период становления, но и на протяжении всей жизни. Часто такими ориентирами становится творчество твоих современников.

Не обязательно современников. Перед художниками необозримые пласты художественной культуры, не только музыки, но и литературы, других искусств. Соприкасаясь с ними, талант получает импульс к творчеству. Вообще же, мне кажется, что талант самоходен. Если его превращать в прицеп любого, даже очень крупного художественного явления, ничего не выйдет, до многого художник должен дойти сам, если, конечно, он явление подлинно думающее, творческое.

Альберт Семёнович, не перестаёшь поражаться вашей творческой продуктивности. Разумеется, в композиторском творчестве вопрос содержательности, качества музыки первостатее. Но, не говоря об общепризнанных художественных достоинствах ваших сочинений, невозможно не изумиться количеству созданных вами произведений в различных жанрах.

Композитор тот, кто не может не быть композитором. Это постоянная внутренняя потребность через самовыражение запечатлеть объективность. Лично собой я не доволен, Я мало успел, много осталось неосуществлённых замыслов. А продуктивность? Это своеобразная жажда встречи с новым, важным, желанным. Своеобразное душевное путешествие по многим страницам прошлого, настоящего и будущего. Творческий процесс, будучи неимоверно тяжёлым, никогда не кажется обременительным. Сколько бы трудов он не требовал. И всё-таки грустишь, что многое не успеваешь.

Выходя из-под пера композитора, произведение начинает жить как бы независимо от автора, вступает в определённые взаимоотношения с слушателями, исполнителями. С какими чувствами вы слушаете ваши сочинения с эстрады, или в записи?

Как беспристрастный слушатель. Собственные сочинения нельзя присваивать. Пожалуй, единственно, что здесь эгоистично, это если произведение живёт

само по себе, то есть заняло определённое место в музыкальном сознании слушательской массы, то это радует. Связано это чувство с тем, что каждый художник никогда не работает для себя. Общение с людьми является притоком творчества. Поэтому дорожишь минутами общения в любом проявлении: и в обыденной жизни, и тем более в зале, посредством музыки. Однако, процесс общения художника, композитора со слушателями не должен быть пассивным. Слушателя надо воспитывать с детства. В этом деле самотёк вреден.

Альберт Семёнович, над чем вы сейчас работаете?

Только что закончил "Духовой концерт" для медных инструментов, начал работать над Четвёртой симфонией. В самом ближайшем времени надеюсь завершить партитуру музыкально-драматического действия по мотивам "Вишнёвого сада". Чехов удивительно современен в наше время. То, что его волновало, волнует и нас – чувство родины, созидание жизни и разрушение, посягательство на красоту, в конце одиночество Фирса ... Я с огромным увлечением работал над этим произведением. И музыка родилась немного мне не свойственная, простая по языку. Кроме того, есть целый ряд замыслов вокальных сочинений, инструментальных.

Счастливого завершения всех Ваших замыслов, с которыми, мы надеемся, Вы познакомите и казанских почитателей Вашего таланта!

Спасибо! Каждая встреча с казанцами и для меня большая радость. Это дорогой для меня город, дорогая публика, дорогие люди.

ГЕНРИХ ЛИТИНСКИЙ

ДИАЛОГИ

Ваш вклад в становление музыкальной культуры Советского Союза хорошо известен. Композитор, автор многочисленных сочинений, Вы один из создателей якутской национальной профессиональной музыки. Педагог, профессор трёх консерваторий (Московской, Казанской и Института им. Гнесиных), Вы воспитали сотни советских композиторов. Сегодня по праву говорят о педагогической школе Г. К. Литинского. Ведь она дала советской музыкальной культуре таких композиторов, как Т. Хренников, Н. Жиганов, Ф. Яруллин, Н. Пейко, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, Д. Торадзе, Г. Фрид и многих, многих других – всех перечислить просто невозможно. Ваша педагогическая деятельность в

немалой степени способствовала становлению профессиональных музыкальных культур Татарии, Чувашии, Башкирии. Представители ещё каких национальных культур учились в Вашем классе?

Представители армянской, азербайджанской, грузинской, марийской творческой молодёжи. Кто-то из моих учеников подсчитал, что в моём классе занимались за всё время моей педагогической деятельности молодые композиторы двадцати трёх национальностей.

Есть ли специфика в воспитании национальных композиторов?

Конечно, есть. Причём проблема эта не только профессиональная, но во многих отношениях и психологическая. Ведь важно не просто приобщить ученика к знаниям. Надо в этом сохранить индивидуальность молодого композитора, его интонационную почвенность. Процесс "породнения" почвенных интонационных закономерностей с общеевропейскими нормами проходил не всегда безболезненно и гладко. Не раз я оказывался в затруднении. Происходило это от недостаточного моего знания стилистических тонкостей и интонационных особенностей музыкальных культур так называемых "малых народов". Мне часто приходилось об этом высказываться и устно и письменно. Но хотелось бы ещё раз подчеркнуть, что общаясь с яркими представителями национальных культур, я сам нередко становился в некотором роде учеником, усваивая особенности развития интонационного мышления той или иной музыкальной культуры. Постепенно я научился находить индивидуальные педагогические приёмы, позволявшие мне, не подавляя национально-почвенных черт, способствовать профессиональному развитию молодого композитора.

В становлении татарского профессионального музыкального искусства Вам принадлежит особая роль. Многие композиторы Татарии старшего поколения С.Сайдашев, Н.Жиганов, З.Хабибуллин, Д.Файзи, Ф.Яруллин, Р.Яхин, или занимались у Вас по классу композиции, или пользовались в порядке консультации Вашими советами. Это был важнейший период в развитии музыкальной профессиональной культуры Татарии – тридцатые годы.

Да, это были годы, когда закладывался фундамент татарской национальной музыкальной культуры. Происходило это при огромной поддержке московских музыкантов. Одарённая молодёжь из Татарии приехала учиться в Московскую консерваторию, а также в открывшуюся при Московской консерватории Татарскую оперную студию. К моменту открытия в тридцать четвёртом году Оперной студии, я уже два года занимался в Московской консерва-

тории с Назибом Жигановым и имел уже достаточное представление о пентатонических особенностях татарской музыки. Большинство композиторов-студийцев до поступления были в основном авторами песен – С. Сайдашев, Ф. Яруллин, З. Хабибуллин. Зачинатель татарской профессиональной музыки Салих Сайдашев был к тому же автором театральной музыки прикладного характера. Моя задача состояла в том, чтобы помочь овладеть им более сложными жанрами, расширить их музыкантский кругозор. Кто-то в этом деле преуспел больше, кто меньше, но со всей ответственностью можно утверждать, что соприкасаясь с общеевропейской музыкой, никто из татарских композиторов в дальнейшем не потерял своего почвенного элемента, национального стилистического своеобразия.

Многие произведения Ваших учеников старшего поколения стали татарской музыкальной классикой. Дипломной работой Вашего ученика Н.Жиганова, оперой "Качкын" в тридцать девятом году открылся Татарский театр оперы и балета. Другой Ваш ученик Ф.Яруллин создаёт первый татарский балет "Шурале". С тех пор татарскими композиторами создано немало произведений в жанрах оперы и балета. В чём на Ваш взгляд особенности развития этих жанров в настоящее время в татарской музыке.

В развитии оперного жанра громадная роль принадлежит Назибу Жиганову. Это один из крупнейших советских оперных композиторов. Его оперы "Алтынчач" и "Джалиль" стали художественным явлением для всей интернациональной советской музыки. Интересно работает в оперном жанре Рашид Губайдуллин. В области балета немало сделал Энвер Бакиров.

Говоря о развитии этих жанров в татарской музыке в настоящее время, нельзя не сказать несколько слов о Татарском театре оперы и балета им. М. Джалиля. Все мы, кто так или иначе причастен к татарской культуре, с нетерпением ждём возрождения былой славы театра. Взаимное заинтересованное творческое содружество композитора и театра – одно из важнейших условий сценических жанров. Тому пример, кстати, и история татарской оперы и балета.

В последние годы татарские композиторы активно обращаются к симфоническим жанрам, Музыкальная критика связывает это явление с появлением в конце шестидесятых годов в Казани Симфонического оркестра Татарской филармонии им. Г. Тукая во главе с выдающимся советским дирижёром Н.Рахлиным. Можно ли сегодня говорить а татарском симфонизме, как о явлении состоявшемся?

Если иметь в виду произведения Н. Жиганова, Р. Губайдуллина, то, вероятно, можно. Нельзя не сказать и о вкладе в симфоническую музыку таких профессиональных и самобытных композиторов более младшего поколения, как Алмаз Монасыпов и Фасиль Ахметов.

Композиторы поколения, к которому принадлежат А.Монасыпов и Ф.Ахметов, составляют ныне основу Союза композиторов Татарии. За редким исключением они являются Вашими учениками по классу полифонии, профессором которой Вы являлись долгие годы в Казанской консерватории. Общеизвестна роль этого музыкального вуза в воспитании национальных музыкальных кадров не только Татарии, но и многих автономных республик Поволжья. Говоря о татарских композиторах, выпускниках Казанской консерватории, об их творчестве, нельзя не отметить великолепной полифонической оснащённости большинства из них. Татарская музыка сегодня звучит далеко за пределами республики, вызывая горячий отклик широчайшей слушательской массы как у нас в стране, так и за рубежом. Лучшие произведения татарских композиторов в разных жанрах глубоко современны как по содержанию, так и по форме. В арсенале средств татарских композиторов самые современные достижения композиторской техники двадцатого века, и тем не менее, как отмечают исследователи, использование современных выразительных средств не становится для татарских композиторов самоцелью.

К сожалению, иногда ещё путают профессионализм с оснащённостью техническими средствами. Настоящий профессионализм всё же предполагает умение распорядиться самыми наисовременными средствами выразительности для достижения художественного результата. Татарскую музыку по-моему не коснулось увлечение авангардизмом в разных его проявлениях, и это глубоко симптоматично.

Вы никогда не пробовали писать на основе татарской пентатоники?

Никогда. У меня выработалось принципиальное правило: ни в коем случае не писать за тех моих учеников, которые сами в состоянии развивать свою культуру. Татарская музыка не нуждалась в этом плане моей помощи, как, скажем, якутская. В настоящее время композиторы Татарии один из самых мощных, творчески активных отрядов композиторов в нашей стране.

Какие наиболее примечательные произведения созданы в последнее время татарскими композиторами?

Симфонии Назиба Жиганова, опера "Джигангир" Рашида Губайдуллина.

1982. Рукопись

ЧАС ДУШИ СОФЬИ ГУБАЙДУЛЛИНОЙ

«Час души» — так называется одно из крупных сочинений для голоса и оркестра Софьи Губайдуллиной на стихи Марины Цветаевой. Два имени, объединенные внутренним родством. Это не близость слов и звуков в соответствии с законами жанра, а общность боли и ответственности.

«Выросшая из потерь!» — писала о себе Цветаева в «Часе души». Стихи, взращенные потерями, стали бесценными обретениями для Губайдуллиной. Нет, композитор не вторит поэту, она будто приняла в наследство от Цветаевой ритм ее дыхания, напряжение мысли, непреклонность в поисках нравственной чистоты.

Воздух Цветаевой ощутим во многих сочинениях Губайдуллиной — та же интенсивность, насыщенность высказывания в сочетании со строгой экономностью внешней атрибутики. Та же концепционность замысла и полная свобода от всяческих догм. Даже то, что детство Губайдуллиной прошло неподалеку от камского городка Елабуги, ставшего свидетелем последних дней Цветаевой, кажется не случайным ...

«Потери» Губайдуллиной общеизвестны — долгое непризнание, работа десятилетиями в стол, уничижающая критика, приклеивавшая всяческие ярлыки, годы умолчания ... Между тем, в этой зоне умолчания выстраивались цветаевские черты композитора — творческий максимализм и бескомпромиссность. Сильная личность? Да, но с легкой, незащитной перед повседневностью душой.

Парадоксы судьбы композитора типичны для нашей отечественной культуры последних десятилетий. Неизвестная широкому слушателю у себя в стране, музыка Губайдуллиной уже давно и с успехом звучит в разных странах мира. Зарубежная критика в своих оценках на редкость единодушна: это один из самых выдающихся современных советских композиторов. Впрочем, фортуна становится благосклоннее и на родине. Губайдуллина стала «выездной», представляет на всевозможных фестивалях и праздниках. С этой темы и началась наша с ней беседа.

Софья Асгатовна, а последние два года вы побывали во многих странах. Вероятно, впечатления от поездок повлияли на ваше творчество?

В самом деле, я много ездила в последнее время. Поездки обрушились на меня, как шквал. Должна признаться, что я к ним оказалась психологически не готовой. Езжу, представительствую, а сама измотана до предела. Одна мечта: оказаться дома, отключить телефон и начать работу. Парадокс, но когда я долгие годы сидела взаперти в Москве и меня топтали кому не лень и в печати, и в отчетных докладах, я была на редкость веселым человеком, много гуляла, работала. Словом, «хорошие карты» мне вредны. Разумеется, посмотреть мир — это замечательно. Один Париж чего

стоит. Или маленький город-леденец Любек — ходишь как по сказке ... Но видно так уж я устроена, что тянет меня в наш подмосковный лес. Для меня вообще лес — это благо, в нем я обретаю равновесие, душевную устойчивость, радостный взгляд на мир.

Однако критика подчеркивает, что в вашей музыке горит огонь вдохновения «с каким-то оттенком мрачности. Не юношеский восторг перед красотой и поэзией жизни, а стихия вулканической энергии, гнева, возмущения ...». Впрочем, следом можно привести и целый ряд других высказываний о вашей музыке, производящей «впечатление необычайной оживленности, «очеловеченности» звучаний». Приблизительность оценок очевидна, но и мы не свободны от них, так как знаем вашу музыку весьма поверхностно. Долгие годы нам внушали, что Губайдуллина — представительница так называемого авангардизма. Вас и в других странах так воспринимают?

Да, критика ввела такое понятие — авангардисты. Но мне оно активно не нравится. Вроде бы ты идешь впереди некоего стада и ведешь кого-то за руку. То есть предполагается некий обезличенный социум, а некто впереди, или сбоку, или сзади. Этот взгляд в принципе сомнителен: толпа и художник. И когда меня спрашивают справа я или слева, в какой группе нахожусь — ответить мне нечего. Я не хотела бы быть ни в какой группе, хотя с симпатией отношусь, скажем, к творчеству немца Лахенмана, венгров Куртага и Лигетти, итальянца Ноно, эстонца Пярта.

Вероятно, список этот можно продолжить. Как-то вы назвали пять своих любимых композиторов: Джемсальво ди Веноза, Бах, Шостакович, Шёнберг, Веберн. Ваш выдающийся коллега Шнитке так написал о вас: «Предельная требовательность к себе сочетается с благожелательностью и деятельной добротой к людям, широтой взглядов и терпимостью к «чужому» музыкальному миру и языку». Терпимость к «чужому» и бескомпромиссность в своем творчестве. Сочетание весьма редкое. Во всяком случае, терпимостью к «чужому» редко кто может похвастаться. Меняются ли ваши принципы? Не зря ведь говорят об испытаниях признанием.

Мне кажется, что мои принципы, ни жизненные, ни художнические, не изменились. Мне мало что нужно в жизни. Помню, я как-то в разговоре со Шнитке, в ту пору, когда музыка моя совсем не звучала, так и сказала. Он возразил: «А исполнение написанной музыки?». Тогда я в сердцах сказала, что и этого не нужно. На самом деле исполнение необходимо. Ведь сочинение музыки — это половина дела. Да, я долгие годы складывала рукописи в стол. Но художник должен потратить творческие силы и на встречу с исполнителями, с публикой. То есть на реализацию написанного. Это тоже большая напряженная работа.

Вы вмешиваетесь в исполнительские интерпретации? Вообще, каковы ваши отношения с исполнителями? Ведь не секрет, что среди них немало выдающихся музыкантов с мировым именем?

Мы не всегда еще полностью отдаем себе отчет в том, что в XX веке музыке принадлежит, может быть, ведущая роль в формировании сознания людей, их мировоззренческого и эстетического кругозора. Во многом это зависит от исполнителей. Я лично стараюсь не вмешиваться в интерпретации. Для меня важнее, чтобы исполнитель создал свою интерпретаторскую версию. Я замечала, что если делаешь замечания слишком активно, то исполнитель начинает играть хуже, менее выразительно. Тем не менее на репетициях люблю присутствовать, более того, на репетициях своих симфонических произведений стараюсь бывать в обязательном порядке. Иногда малейшая неточность в партитуре, малейший нюанс способен изменить замысел до неузнаваемости. Здесь многое зависит от количества полноценных репетиций, компетентности и степени ответственности дирижера. Ведь не секрет, что новые произведения во многих отечественных оркестрах «ляпают» за одну-две репетиции, без должного уважения к труду автора. Вместе с тем должна признаться, что с исполнителями мне везет. Долгие годы продолжается наша дружба с выдающимися музыкантами: скрипачем Г. Кремером, альтистом Ю. Башметом, ударником М. Пекарским, фоготистом В. Поповым, контрабасистом Р. Комачковым, баянистом Ф. Липсом.

У вас много произведений для баяна? Чем объясняется ваш интерес к этому инструменту? Ведь многие композиторы относятся к баяну как к прикладному инструменту.

И напрасно. Это инструмент богатейших возможностей. Если вы слышали Ф. Липса, то согласитесь со мной. Выдающийся исполнитель как бы выводит свой инструмент на передний край, приковывает к нему внимание композиторов. Липс не просто великолепный исполнитель, это еще и энтузиаст с горящим сердцем. Он приходит к композиторам, тербит их, заказывает новые сочинения. У меня, к сожалению, мало произведений для баяна, но я обязательно напишу еще.

То есть выполните заказ? А часто ли вы вообще пишете на заказ? Не скрывает ли инициативу композитора подобная заданность? Есть целая категория художников, композиторов, писателей, создающих свои «творения» исключительно к определенной дате и по заказанной тематике.

Бог миловал меня от таких заказов. Это уже не творчество, а конъюнктура. Но когда мне, композитору, заказывает такой музыкант, как Кремер, трудно не откликнуться. Ведь никаких ограничений и пожеланий не ставится в качестве условий. Только одно: чтобы произведение было написано для скрипки. Сейчас я получила такие творческие заказы от симфонических оркестров Лондона, Бостона, оркестров ФРГ и Италии.

Совсем недавно в Бостоне состоялся ваш авторский концерт. на котором было исполнено ваше новое сочинение «Опферториум». Расскажите, пожалуйста, о нем.

Это произведение для скрипки и симфонического оркестра. Переводится с латинского как «Жертвоприношение». Ранее, в творчестве Баха и его современников, опферториум писался как центральная часть мессы. Что сказать об исполнении? Это было потрясающе: Гидон Кремер и Бостонский симфонический оркестр под управлением Шарля Дютуа. Там же записали это сочинение на пластинку. Вообще на этом музыкальном фестивале в Бостоне прозвучала масса произведений советских композиторов в великолепном исполнении. Грандиозное мероприятие, необходимое для расширения контактов в области культуры между США и Советским Союзом. Правда, организация фестиваля была весьма посредственной, мало рекламы, путаница с концертами. Только к середине фестиваля появилась публика, поверившая в художественные достоинства музыки советских композиторов. Словом, успех возрастал от концерта к концерту.

Софья Асгатовна, музыковеды, композиторы часто спорят — можно ли считать вас татарским композитором. Ощущаете ли вы сами связь с татарской музыкальной культурой?

Конечно, ощущаю. Я думаю, что национальное проявляется в моей музыке, но, если можно так выразиться, подкожно. У меня нет буквальных интонационных проявлений, ритмических, это как-то выражается изнутри. Я училась в Казани и получила в этом смысле универсальное образование, кстати, мне с юности казалось, что я универсально настроенный человек в плане национальной принадлежности к культуре. Мой первый педагог по композиции и моя первая музыкальная любовь Назиб Гаязович Жиганов старался убедить 12-летнюю ученицу, что это не так. Но я не очень глубоко в себя смотрела и мне казалось, что пентатоника скловывает. Потом, уже в Москве, критики стали обнаруживать в моей музыке восточные влияния и

мотивы. Вероятно, в таких моих сочинениях, как «Рубайят» и «Ночь в Мемфисе» это ощутимо. Кстати, фольклор меня очень интересует. У меня есть цикл пьес для трех струнных домр «По мотивам татарского фольклора». Очень привлекают меня интонации якутского фольклора, других восточных народов. Вообще же, Казани я обязана едва ли не всем. Здесь я училась азам музыки в Первой музыкальной школе, которая до сих пор для меня храм искусства. Были у меня и музыкальные боги — Р. Л. Поляков и Е. П. Леонтьева. Пожалуй, более высокой в нравственном плане фигуры, чем Рувим Львович Поляков, я не встречала более в своей жизни. Он согревал все мое детство и свет его тепла я храню до сих пор. Прекрасные педагоги были у меня и в Казанской консерватории: Л. Лукомский, Г. Коган, Н. Жиганов, А. Леман. Когда я приехала в Москву, то поняла, что получила отличное образование и вполне готова к самостоятельной творческой жизни. Так сложилось, что судьба моя связана вот уже долгие годы с Москвой. Но я не перестаю интересоваться творчеством композиторов Татарии, слежу за достижениями Н. Жиганова, Р. Белялова, Б. Трубина, Ш. Шарифуллина, других композиторов. Всегда с волнением приезжаю в Казань, радуюсь таким архитектурным подаркам, как новый камаловский театр, открытие Музея Г. Тукая. Казань меняется, молодеет. И это радует. Часть моей души здесь, в Казани.

Спасибо за беседу. Казанцы надеются на встречу с композитором Софьей Губайдуллиной в рамках Фестиваля «Вечерняя Казань».

Для меня это очень лестное приглашение. Спасибо!

17.05.1988 «Вечерняя Казань»

ЛОРЕНС БЛИНОВ

ИСКУССТВО БЕЗ ИДЕАЛОВ НЕВОЗМОЖНО

Когда-то Белинский сказал: «Вдохновение есть внезапное проникновение в истину». Слушая твою музыку, чувствуешь, что этот момент внезапности уступает место другим законам: здесь ощущается строго осмысленная кладка зодчего, строителя.

Что же, в этом нет ничего удивительного. Ведь моя первая профессия — строитель. В свое время я окончил строительный техникум. Так что мои самостоятельные занятия теорией музыки начались ... на строительной площадке. Там же, в обеденные перерывы, возникали и первые композиторские опыты: музыка для балалайки, гитары,

скрипки. А когда сочинил «Марш строителей» для духового оркестра, набрался храбрости и пошел поступать в Казанское музыкальное училище. Решиться на это было нелегко, ведь к тому времени мне было уже 20 лет. И я, конечно, никак не ожидал, что известный педагог и композитор Арнольд Арнольдович Бренинг, посмотрев мой марш, скажет: «Вполне профессионально». Так я стал студентом Музыкального училища.

Поначалу было нелегко, ведь по сути за четыре года нужно было пройти программу одиннадцати лет: музыкальной школы-то я не кончал. Но мне очень повезло, моими наставниками были такие замечательные педагоги и музыканты, как Арнольд Арнольдович Бренинг и Юрий Васильевич Виноградов. Виноградов, у которого я занимался по классу композиции, очень бережно способствовал становлению моего композиторского мышления, за что я ему бесконечно благодарен.

Твои первые опусы были отмечены в свое время музыкальной критикой как произведения дискуссионные, спорные, направленные на овладение новыми приемами композиторского письма. Оригинальными поисками отличаются и твои последние сочинения для органа, фортепианная «Цветовая соната». Между тем, несмотря на нелинейную «лабораторность» твоего творчества, явно ощутимы первоисточки, уводящие нас в музыкальную стилистику добаховской эпохи. Что же, по-твоему, является основным в искусстве?

Поиск и передача нравственной чистоты, достоверности. Музыка — это ведь самовыражение, свидетельство определенной этики, доведенный до пластической выразительности прообраз человеческого бытия. Невозможно создать совершенное произведение, лишённое этических и нравственных идеалов. Истинный художник — всегда художник истины. Лев Толстой говорил: «Самый верный признак истины — это простота и ясность. Ложь всегда бывает сложна, вычурна и многословна».

В твоих сочинениях ощутимо бережное отношение к народным музыкальным истокам. Будучи глубоко российским по духу композитором, ты долгие годы живешь и работаешь в Татарии. Не появлялось ли у тебя желание поработать в иной интонационной сфере?

Не только появлялось, но уже есть некоторые опыты в этом плане. Мне дороги и близки музыкальные откровения любого народа. Конечно же, живя и работая в Казани, невозможно не соприкоснуться с музыкальной культурой Татарии. Мало того, в работе меня часто поддерживает мысль об общности подхода к народной музыке с моими татарскими собратьями по композиторскому ремеслу. Многому

можно научиться в этом плане у татарских композиторов старшего поколения. Замечательно и глубоко оригинально работает с фольклором Ренат Еникеев. Сам же я, столкнувшись с необходимостью использования интонационного строя татарской музыки в работе над постановкой пьесы Диаса Валеева «Дарю тебе жизнь», старался избежать опасности, подстерегающей любого русского композитора, пишущего в иной интонационной сфере, — опасности экзотического подхода к ней.

Это не единственный твой опыт обращения к сценическим формам. Казанцам памятливы твои работы в целом ряде спектаклей и документальных фильмов, таких, как «Каменный властелин» Л. Украинки в театре имени В. И. Качалова, документальные ленты «Осенние дороги Болдино», «Ночной полет», «Сура моя маленькая» и другие. Большой резонанс имел фильм ЦСДФ «Пермские боги» с твоей музыкой: он был удостоен премий на кинофестивалях, с успехом демонстрировался за рубежом. Обладая таким богатым опытом в области кинотеатральной музыки, ты тем не менее обходишь стороной оперу и балет.

Повторять старое даже и в тенденциях никогда не хочется. Написать оперу или балет, чтобы появилось еще одно произведение в этом жанре, едва ли достойная задача. Смысл — в поиске новой концепции, в подходе к этому высоко демократическому жанру, который меня, как и многих других композиторов, магически притягивает. Рано еще говорить об этом, но, кажется, кое-что уже назревает в этой области ...

Дело за малым — приступить к непосредственному воплощению. Лоренс, ты — автор трех симфоний, органичных партит, других крупных сочинений, однако наибольший резонанс получила ваша камерно-инструментальная музыка. В частности, на авторском вечере с успехом прозвучали твой струнный квартет и другие инструментальные произведения в прекрасном исполнении наших казанских музыкантов. Композитор и исполнитель — существует ли такая проблема?

Это проблема вечная. Конечно же, от исполнителей зависит в конечном итоге пропаганда новой. В Казани в этом смысле многое обнадеживает. У нас есть целая плеяда замечательных инструменталистов, подлинных энтузиастов в деле пропаганды новой музыки. Это пианистки Э. Ахметова. А. Миркина, Ф. Хасанова (в частности, без сотворчества твоей ученицы, пианистки Г. Синевой моя «Цветовая соната» надолго бы застряла в «портфеле»), виолончелисты Г. Сафина, Л. Маслова. А. Асадуллин, органист Р. Абдуллин, струнный квартет Казанской консерватории, прекрасный хоровой коллектив «Пионерия Татарии»

под управлением Н. Сизовой. И, конечно же, певцы Э. Трескин, З. Сунгатуллина, Ю. Борисенко. Когда есть такие исполнители — это огромный стимул для композитора. Более того, сочиняя то или иное произведение, мы уже ориентируемся на определенного исполнителя, учитывая его особенности. Так, скажем, когда я писал вокальный цикл «Первопроходцы» на стихи Н. Беляева, то имел в виду Эдуарда Трескина, обладателя баритона поистине «огненного» накала. Творческий интеллект этого певца помогает ему улавливать и необыкновенно точно передавать авторский замысел.

Этот цикл неоднократно исполнялся в разных городах, по Всесоюзному радио. Известный чувашский композитор Ф. Васильев так отозвался о цикле: «Разговаривая с рабочими-камазовцами, я услышал такое мнение: это «подлинно наше сочинение, будто композитор пожил здесь «месте с нами и всё подслушал». Найти живой отклик у слушателей — это высшая награда для композитора. Лоренс, многие знают, что находят живой отклик и твои стихи, переводы, которые издавались в Казани и в Москве.

Основным своим занятием поэзию считать не могу, однако к тому, что делаю в этой области, отношусь чрезвычайно серьезно, ибо полагаю, что суть выражения художественной мысли остается одна и та же, только способ разный. Переводами же стал заниматься случайно: от неудовлетворенности при чтении одного из моих любимых поэтов Гарсиа Лорки. В переводах его стихи оставили ощущение каких-то гигантских провалов самой сути поэзии Лорки. И вот однажды засел за испанский язык ... С тех пор поиски аналогов его музыкально-поэтических структур стали, если можно так выразиться, моим хобби. Подобная история повторилась позже со стихами немецкого поэта Рильке и татарского Рената Хариса.

Есть особая область перевода — вокальные и оперные произведения, в которой ты так же успешно работаешь. Тобой переведены поэтические тексты оперы «Кара за любовь» Б. Мулюкова, кантаты «Живи, Москва!» Н. Жиганова, вокального цикла Р. Яхина, романсов С. Сайдашева и т. д.

В этой области работы — непочатый край. От переводчика многое зависит, ведь от неточности или приблизительности перевода меняются не только смысл поэтического текста, но и оттенки музыкальной мысли. Между тем, многие замечательные произведения татарской музыки достойны того, чтобы найти путь к всеобщему слушателю. И досадно, что неудачный перевод порой мешает этой возможности.

12.04.1987 «Советская Татария»

ГЛАВНОЕ – НАРОДНОСТЬ

Заслуженного деятеля искусств РСФСР и МАССР, Лауреата Государственной премии МАССР, профессора Казанской консерватории Анатолия Борисовича Луппова можно назвать композитором трех музыкальных культур — русской, марийской и татарской. Он — автор балетов «Лесная легенда», «Прерванный праздник», «Соловей и родник», «Джим», «Музыкальная история», симфонии, «Татарского каприччио», «Марийского каприччио», симфонических увертюр «Юность КамАЗа», «Пайрем», «Юбилейная», монооперы для голоса и симфонического оркестра «Неотосланные письма», вокально-симфонических поэм «Последняя ночь» и «Сны военные» и многих других сочинений.

Ваше творчество представляет органический сплав трех музыкальных культур: русской, марийской и татарской. В этой связи особый интерес представляет собой процесс формирования вашей композиторской личности.

Мне кажется, что связь моих сочинений с музыкальными культурами других народов (русской, марийской и татарской) вполне естественна. Марийская музыка окружала меня с детства, в консерватории я очень дружил с будущим марийским композитором, создателем первой марийской оперы Эриком Сапаевым. Потом встреча с творчеством Андрея Эшпая, во многом определившая мою композиторскую судьбу.

Но ваши первые сочинения основаны на русской интонационной основе. Это концерт для фортепиано с оркестром, фортепианный квинтет, сюита для струнного оркестра.

Когда речь идет о композиторах сравнительно молодых национальных музыкальных культур, я считаю, что им вначале необходимо овладеть тем профессиональным уровнем, которого достигла в своем развитии русская музыка. Оснащенность современного композитора самыми передовыми средствами выразительности, высокий профессионализм — необходимое условие для плодотворной деятельности в любой национальной музыкальной культуре. Это я почувствовал еще на втором курсе консерватории, когда начал посещать классы композиции профессора Лемана и инструментовки профессора Жиганова. Эти два музыканта способствовали расширению моего музыкального кругозора, формированию профессионализма и художественного мировоззрения.

Работая в интонационной сфере трех музыкальных национальных стихий, вы, вероятно, руководствуетесь определенными принципами в подходе к национальному мелосу.

Главное, как мне кажется, проникнуть в интонационный народный материал. Он подскажет и форму, и выразительные средства. Тогда начинает вырисовываться стилистический облик сочинения. Немаловажны оригинальный ход, поворот в развитии музыкального материала. У Шостаковича есть знаменитый афоризм: «Есть тема — есть сочинение». Тем не менее, у некоторых композиторов рождается тема народного характера, яркая и оригинальная, а произведение не получается. Здесь определяющее значение обретает общий профессиональный уровень композитора, его знание мировой музыкальной культуры, широта кругозора.

К татарской интонационной стихии вы обратились, уже имея опыт работы с русским и марийским мелосом?

Татарская пентатоника была для меня в каком-то смысле загадкой. Не знал, как к ней подступиться, что-то было в ней неуловимое. Но не обратиться не мог. Долгие годы я вращался в высокохудожественной атмосфере татарского музыкального искусства, был свидетелем и слушателем многих значительнейших произведений татарских композиторов разных поколений. Исподволь происходило мое вхождение в интонационную культуру татарского мелоса, которая меня как композитора очень привлекала. И я решил — написал сразу крупное симфоническое сочинение «Татарское каприччио». Здесь я использовал острые современные эстрадные ритмы, но неожиданно народные темы в них как-то естественно уложились.

До «Татарского каприччио» вами ведь были созданы две вокально-симфонические поэмы на стихи Р. Кутуя, в основе которых тоже татарский мелос?

В этих поэмах «Последняя ночь» и «Сны военные» я поставил себе другие задачи. Мне захотелось использовать татарскую пентатонику в условиях самых современных музыкальных выразительных средств.

Не было ли у вас ощущения некоей случайности при обращении к татарской пентатонике? Не чужероден ли вообще художник в той или иной национальной культуре, если он приходит в нее, так сказать, не имея почвенно-родовых связей?

Ощущение было не случайности, а вторичности. Но это только вначале. Теперь мне кажется, что я — некий посредник между двумя культурами — русской и татарской. Это не ново в музыке, в частности, Глинка и Чайковский обращались к иной интонационной сфере, адресуя музыку все же русской аудитории. Вот это чувство не покидало меня при сочинении монооперы «Неотосланные письма». Я не задумывался специально об интонационном строе, пентатоника выливалась естественно. Это, наверное, и есть освобождение от элемента вторичности.

Учитываете ли вы особенности развития материала в народной музыке в своих сочинениях?

Момент развития — очень непросто. Но в конце концов он определяет, насколько естественно композитор чувствует стиль и органику национального мелоса. История музыки знает примеры, когда художник органично входил в иную музыкальную культуру. В татарской музыке такой ярчайший образец — творчество Ключарева.

В чем вам видятся основные проблемы современного пентатонического мышления в связи с творчеством татарских композиторов? Каковы его перспективы?

Понятие пентатоники в наше время необычайно расширилось. В разных пентатонных зонах есть интересные опыты интонационного обогащения. В татарской музыке смело экспериментирует молодой композитор Ш. Шарифуллин. Говоря о перспективах, хотелось бы подчеркнуть три момента. Первое — дальнейший путь оснащения пентатоники современными выразительными средствами. Второе — поиск и открытие новых интонационных пластов. Третье — раскрытие возможностей пентатоники изнутри. Возможности эти неисчерпаемые.

К жанру инструментального концерта у вас внимание не ослабевает на протяжении всего творческого пути. Ваши пять концертов для деревянно-духовых — первые образцы этого жанра в марийской музыке. Как возник замысел создания этих концертов?

Как-то услышал флейтовые переборы пентатонных интонаций. Меня ошеломило. Это было необыкновенно свежо. Написал на марийском материале концерт для флейты с оркестром. А потом и для кларнета, гобоя,

фагота, трубы. Стремился всякий раз по-другому осмыслить марийскую пентатонику.

В своей вокальной музыке вы обращаетесь к значительно более узкому кругу авторов, чем большинство композиторов. Что привлекает вас прежде всего в поэзии?

Как композитора — «немузыкальность» текста. В принципе нет таких текстов, которым было бы невозможно найти музыкальный эквивалент. Прокофьев это доказал. Меня привлекает суровая, мужественная поэзия. И драматический импульс в поэтической версии. Образы неоднозначные и внутренне сильные.

Вы долгое время ведете класс композиции в Казанской консерватории, воспитали не один десяток композиторов. Что вы можете сказать об этой своей работе?

Любого композитора необходимо поднять до современного уровня мировой музыки. Это общая проблема. А специфика обучения в том, чтобы студенты овладели средствами современной музыкальной выразительности. Это очень сложный процесс. Главное для педагога — выявить творческую индивидуальность. Тогда, вооруженный высочайшим профессионализмом, молодой композитор сможет вносить достойный вклад в свою национальную культуру.

*03.04.1983. «Советская Татария»
1984. «Диалоги о татарской музыке»
Таткнигоиздат*

ФАСИЛЬ АХМЕТОВ

БЕЗ ТРАДИЦИЙ БУДУЩЕГО НЕТ

Вы пришли в татарскую профессиональную музыку, когда она уже накопила и определенный опыт, и определенные традиции. Ваши предшественники — такие мастера, как Салих Сайдашев, Фарид Яруллин, Назиб Жиганов и другие. В конце тридцатых годов образовался Союз композиторов Татарии, был открыт оперный театр, следовательно, в начале вашей композиторской деятельности вам было на что опереться...

Первая татарская опера, первая татарская симфония, первый татарский балет ... В самом деле, казалось бы, совсем незначительный по годам путь прошла к тому времени татарская профессиональная музыка, а сколько уже было сделано! Я часто с благодарностью думаю о заме-

чательном вкладе в национальное музыкальное искусство композиторов старшего поколения, о нерасторжимой преемственности творческих традиций, об удивительной цельности процесса развития татарской музыки.

Что вы имеете в виду, говоря о цельности? Ведь не секрет, что процесс становления и развития татарской музыки протекал не всегда гладко, а порою преодолевал, казалось бы, серьезные противоречия.

Но преодолевал, не так ли? Вы сами это отметили, и справедливо. Да, новое в искусстве рождается в спорах. Татарская музыка в этом смысле не исключение. Мы и сейчас спорим, отстаивая свои творческие позиции, и именно это помогает нам двигаться дальше. Цельность — в неодолимом движении вперед. Здесь, конечно, главный судья — время. О конце тридцатых, начале сороковых годов в истории татарской музыки можно теперь с уверенностью сказать — это был огромный шаг вперед.

Процесс формирования композиторской индивидуальности невероятно сложен. С самого начала вашей творческой деятельности в критике подчеркивались гармоничность и теплота вашей лирики, и все же доминирует мнение об Ахметове, как о художнике прежде всего драматическом.

Меня всегда волновал и волнует прежде всего человек. Его духовный мир, диалектика души. Как сочетаются в человеке возвышенное и низкое? Вечный вопрос искусства — противоборство добра и зла. Разрешимы ли эти вопросы? В одном я убежден: ставить их необходимо. В жанровом отношении этой задаче больше соответствуют различные формы симфонической музыки. К симфонии нельзя приходиться без духовного багажа, знания противоречивости человеческой природы, общества, жизни, истории. Симфония — это роман. Это проблема.

В связи с вашей поэмой «Памяти Фариды Яруллина» много говорилось о полифонизации изложения и развития материала. Исследователи также отмечают и использование многообразных ладовых форм, несколько необычных для татарской музыки.

Мне кажется, полифоническое мышление вообще свойственно татарской музыке. Я внутри себя ищу логику гармоничного и интонационного мышления. Нельзя ограничивать себя догматическими канонами. Тональный план может возникнуть совершенно неожиданный. Вот в моей песне «Зачем ты пела мне?» звучат, оказывается, сразу четыре тональности. На это мне указали музыковеды.

Пентатонное мышление в современном композиторском творчестве — процесс чрезвычайно интересный и мало освещаемый в специальных работах., Каковы основные проблемы пентатоники в связи с творчеством татарских композиторов и существуют ли они, на ваш взгляд?

Лет пятнадцать — двадцать назад такие проблемы в татарской музыке были. А сейчас, по-моему, они не так актуальны. На сегодняшний день музыка композиторов пентатонной зоны не есть нечто замкнутое. Лично я никогда искусственно не ограничиваю себя рамками пентатоники, хотя никогда не забываю, что я татарский композитор.

Вероятно, этот процесс характерен не только для татарской музыки. Открытость, обращенность национальных культур к другим национальным культурам, их контактность и взаимовлияние просто необходимы в настоящее время.

В татарской музыке этот процесс явно ощутим. Взаимовлияние осуществляется и в интонационном, и в гармоническом, и в драматургическом плане. Все, что достигнуто мировым музыкальным искусством, татарские композиторы берут на вооружение. Если, говоря о музыке С. Сайдашева, мы имеем пентатоническое мышление в чистом виде, то теперь в наших произведениях можно встретить лады, заимствованные из музыки казахской (З. Хабибуллин), узбекской (Р. Яхин), азербайджанской (А. Монасыпов), киргизской, грузинской (Р. Еникеев). Это то, что я сразу вспомнил. Возможно, список этот можно продолжить.

Но существует и обратная связь. Я не раз слышал произведения, в которых явно ощущается влияние произведений татарских композиторов.

Музыка композиторов Татарии широко популярна в Башкирской, Марийской, Чувашской АССР, в республиках Средней Азии. С большим успехом проходят концерты татарской музыки в Москве, Ленинграде и других городах России, за рубежом. Такой популярностью она прежде всего обязана вокальным произведениям.

Все композиторы Татарии — и старшего, и среднего, и младшего поколений трудятся на ниве вокальной музыки. В этом факте видится мне их органическая связь с народной музыкальной стихией.

Лично я вокальную музыку сочиняю постоянно. Это происходит само собой, без всякого принуждения. Чаще всего это непосредственный отклик на событие, на взволновавшее тебя чувство.

Что касается моих струнных квартетов, квинтета для деревянно-духовых, то создание этих произведений было для меня своеобразной школой, этапом изучения определенных групп симфонического оркестра, воспитанием у себя особого тембрального слуха. А опера, балет ... Замыслы, конечно, были. Так, я хотел написать оперу по Авиценне. Теперь меня обуревают всяческие идеи по поводу создания оперы о Ходже Насретдине. Впрочем, не только уже одни идеи. Подробно об этом говорить еще рано. Но одно знаю точно: это будет, если напишу, опера-трагедия.

Проблема оперного жанра в настоящее время, как никогда, актуальна. О ней пишут, спорят, ведут дискуссии.

Если говорить о развитии оперного жанра в татарской музыке, видимо, не следует забывать о специфике национальной культуры. У нас явно ощутима тенденция, ориентир на классическую оперу. Но она не добилась широкой популярности. А вот на музыкальную народную драму слушателя и приглашать не надо. Он любит этот жанр. Может быть, все-таки к опере идти через народную музыкальную драму, вернее, поднять этот любимый народом жанр до оперы? Так же, как татарские композиторы накапливали опыт и традиции в жанре симфонической поэмы для того, чтобы прийти к симфонии.

Традиции, народность — понятия ясные и широко используемые. И тем не менее на практике мы постоянно сталкиваемся с новым осмыслением этих понятий.

Творческое мироощущение художника неповторимо. Но ему всегда надо помнить: без традиций не может быть будущего. А традиции корнями своими уходят в народную музыкальную стихию.

И последний вопрос. Над чем вы работаете сейчас?

Пишу третий струнный квартет. Мне хочется сделать его, во всяком случае так мне слышится, сочинением светлым, прозрачным. Как говорил Гайдн: «Квартет — это беседа четырех умных людей». Искусство контактности, согласия, гармонии — высшее искусство.

*3.04. 1983 „Советская Татария“
1984. «Диалоги о татарской музыке»
Таткнигоиздат*

Концертная публика – чуткий барометр, свидетельствующий о состоятельности музыканта. Управлять ее интересом к тому или иному концерту почти невозможно. Она по своему усмотрению заполняет концертные залы и выносит, как правило, справедливые оценки художнику.

На авторском концерте композитора Рафаэля Белялова, который состоялся несколько дней назад, актовый зал консерватории был переполнен. Чуть опоздавший автор вынужден был половину первого отделения слушать свою музыку стоя. Его бледное лицо выдавало волнение: как воспримет слушатель его сочинения ...

Творчество Белялова — шаг вперед в развитии татарской музыки. Он один из высокопрофессиональных художников, блестяще владеющий секретами композиторского мастерства. Его композиции динамичны, он прекрасно чувствует архитектонику и жанр сочинения, в совершенстве владеет современными приемами письма. Но основное в его творчестве — умение быть естественным. Вернее, это и не умение, а органическое свойство его творческой природы. Его мировосприятие гармонично. Такой тип художника, как правило, любим современниками.

Белялов не исключение — он из тех татарских композиторов, чьи произведения не исчезают после первого публичного показа и прочно входят в репертуар исполнителей. Вот уже много лет с успехом звучат с эстрады и в классах музыкальных учебных заведений его зажигательная токката, фуги и концертно для фортепиано, рапсодия для двух фортепиано и ударных, пьесы и соната для скрипки, другие произведения.

В чем секрет успеха его музыки у исполнителей и слушателей? Прежде всего — в мелодическом даре композитора. Многие его темы настолько ярки и выпуклы, что сразу запоминаются и становятся популярными. Неповторим и своеобразен ритмический почерк Белялова, в котором органично сплетаются классические и остросовременные ритмы джаза.

Будучи глубоко национальным композитором, он вместе с тем настолько раскованно и смело обогащает принципы общепринятого пентатонного мышления, что его музыка перестает быть достоянием лишь татарской культуры, теряет свою почвенную замкнутость и выходит

к массовому слушателю, который воспринимает его музыку с удовольствием — будь то в Казани, Москве, Ленинграде, Петрозаводске, Уфе, в Сибири, на Кавказе. Убедительным подтверждением являются его замечательные обработки народных песен, не говоря уже о крупных инструментальных сочинениях. Жанровая амплитуда Белялова широка — от симфонической музыки до эстрадной песни. Но и в малом и в большом композитор остается верен своим принципам органичности и естества.

Р. Салаватов, главный дирижер симфонического оркестра Татарии:

— Белялов очень солнечный композитор. И очень современный.

В самом деле, в его музыке больше света, радости, нежели трагизма. Но радость не вымученная, не декларируемая, она не потрясает многопудовыми восклицательными ударами большого барабана и тарелок. В ней нет назидательности. Радость музыки Белялова надолго сохраняется в сердцах слушателей.

Ш. Монасыпов, старший преподаватель Казанской консерватории:

— Белялов смело раздвигает рамки традиционных представлений о возможностях скрипки.

Прозвучавший в мастерском исполнении Ш. Монасыпова скрипичный концерт, без сомнения, — самое глубокое сочинение композитора. Серьезность размышлений, яркий тематизм и подлинная симфоничность развития свидетельствуют о значительности концепции этого произведения. Белялов тонко чувствует природу инструмента, для которого он пишет. И скрипка, и рояль у него всегда звучат и „скрипично“, и „фортепианно“, — и в то же время всегда неожиданно. Жаль, что композитор редко обращается к вокальной музыке. Успех прозвучавших в концерте песен говорит о несомненном песенном даровании композитора. Успех сопутствовал и другим сочинениям. В этом автору огромную поддержку оказали исполнители: Л. Башкирова, Ф. Хасанова, Р. Ибрагимов, Р. Сахабиев, Ш. Монасыпов, Л. Овчинникова, И. Гирфанов.

26.01.1980 «Вечерняя Казань»

Музыка Белялова – во славу света, добра, радости. Он обладает редким даром видеть в окружающей жизни, сложной и противоречивой, гармоническое равновесие. В его музыке не услышишь отчаяния и одиночества. Даже самое трагическое полотно композитора, Концерт для скрипки и симфонического оркестра, пронизано теплом и светом

Что это — односторонность? Нет, активность авторской мировоззренческой позиции, глубоко созвучной нашему времени. Феномен этой созвучности всегда удивителен. Общеизвестно, что слушательская инерция в восприятии новой музыки сильнее, чем в восприятии других видов искусства. Музыку Белялова с первых жеopusов благожелательно приняли как профессионалы, так и широкая публика. Секрет признания крылся, думается, прежде всего в народных истоках его творчества, в глубоко современном осмыслении татарского музыкального фольклора. Каноны общепринятого пентатонного мышления для Белялова — не догма. Он ищет и находит новые пути использования народного творчества в профессиональной музыке. Яркий пример — удивительные по художественной чуткости обработки Беляловым народных татарских песен. Но, пожалуй, еще более цельное впечатление оставляет его Фольклор-сюита для скрипки и фортепиано. В большинстве сочинений, где композитор связан с фольклором опосредствованно, нередко возникает ощущение цитатного заимствования, настолько органично и естественно передается национально-почвенная стихия музицирования.

Белялов обладает большим мелодическим даром. Его темы не просто интонационно красивы. Они внутренне динамичны, а потому запоминаемы. Композитор знает, что мелодическое очарование — это красота в движении.

Его стихия — движение. Импульс энергии, устремленности, утверждающего действия напора присущ многим его сочинениям: токкате для фортепиано, финалу фортепианного концерта, рапсодии для двух фортепиано. Стихия эта завораживает, настолько раскованно и самообытно управляет ею композитор. Определяющую роль здесь играет ритм. Ритмический почерк Белялова заслуживает отдельного разговора: он и своеобразен, и прихотлив, и — современен.

Пожалуй, никто из татарских композиторов не вводит так смело в свои сочинения джазовые и другие рит-

мические находки музыки XX века. Причём делает он это не назойливо с присущим ему чувством меры.

Своеобразен гармонический язык Белялова— сочный, свежий, порою терпкий и всегда узнаваемый. Жанровая амплитуда композитора достаточно широка, но преимущественно круг интересов Белялова сосредоточен в области инструментальной музыки. Это и понятно. Сам отличный пианист (он окончил Казанскую государственную консерваторию по двум факультетам – композиторскому и фортепианному), Белялов с особым удовольствием сочиняет для любимого инструмента. Причем почти все, сочиненное им для фортепиано, постоянно звучат не только с эстрады, но в учебных аудиториях, начиная с шуточного Скерцино и фуг, и кончая Концертом-каприччио и Рапсодией для двух фортепиано. Заслуженной популярностью пользуются произведения Белялова для скрипки, виолончели, голоса (песни трижды становились лауреатами различных конкурсов).

Сочинения Белялова — в репертуаре многих ведущих исполнителей Татарии: пианистов И. Губайдуллиной, Э. Ахметовой, Ф. Хасановой, М. Сиразетдинова, скрипачей З. Шихмурзаевой, М. Ахметова, В. Афанасьева, Ш. Монасыпова, виолончелиста А. Асадуллина, певцов И. Шакирова, Э. Залялетдинова, Р. Ибрагимова, Л. Башкировой, Р. Сахабиева и других. Во многих городах нашей страны звучала музыка Белялова и повсюду находила теплый прием слушателей.

Белялов не только композитор, он педагог Казанской консерватории. В его классе занимаются начинающие композиторы из разных городов Поволжья. Заслуженный деятель искусств Татарской АССР Рафаэль Нуриевич Белялов отдает много сил и внимания общественной деятельности. Он член правления Союза композиторов РСФСР и ТАССР, многочисленных художественных советов.

Когда-то, прослушав ранние сочинения студента Рафаэля Белялова, Дмитрий Дмитриевич Шостакович сказал: «Этого юношу ждет большое будущее».

В наши дни Назиб Гаязович Жиганов сказал о нем так: «В своих лучших сочинениях Белялов заглядывает в завтрашний день нашей музыки ...» К этому трудно что-либо добавить.

13.04.1981 «Вечерня Казань»

АЛЬБЕРТ ЛЕМАН
АНАТОЛИЙ ЛУППОВ
РАФАЭЛЬ БЕЛЯЛОВ
ЛЕОНИД ЛЮБОВСКИЙ

ЗАМЕТКИ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА
ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА

Значительным вкладом в развитие жанра фортепианного концерта в музыкальной культуре Татарии явились Второй и Третий фортепианные концерты А.Лемана, крупного советского композитора и педагога, долгое время жившего и работавшего в Казани.

Наибольший художественный интерес представляет его Третий фортепианный концерт, написанный в 1952 году. Музыкант огромной культуры и эрудиции, большой и тонкий знаток татарского мелоса, А.Леман в определенный период своего творчества неоднократно обращался в своих произведениях к татарскому фольклору, пытаясь наполнить пентатонную стилистическую основу глубоко современным содержанием, обогатить интонационно-тематическое развитие новейшими достижениями в области гармонии, полифонии, оркестровки.

Написанный почти одновременно с Концертом Р.Яхина, Третий концерт А.Лемана, несмотря на некоторую общность с первым татарским фортепианным концертом (концертная выпуклость образов, масштабность драматургии, виртуозность, творческое развитие отдельных традиций романтического пианизма), истоками своими ближе к Прокофьеву и Шостаковичу, чем к Рахманинову. Это явственно слышится и в гармонически более терпком языке, где встречаются явления полигармонии, политональности.

По-новому для того времени осмыслиется пентатоника. Интонации тематического материала интервально более раскованы, насыщены хроматизмами, ритмически более заострены. Разнообразный мелодический материал Концерта имеет единую интонационную сферу во всех частях, органично связывая оригинальный тематизм Концерта с использованной в финале татарской народной мелодией.

Концерт отличается подлинно симфоническим развитием, прекрасной оркестровкой, изобретательной и в то же время чутко сочетающейся с сольной фортепианной партией.

Сам прекрасный пианист, Леман превосходно чувствует природу фортепиано, его технические и колористические возможности. Пианизм Концерта разнообразен: крупная аккордовая техника, фигурационные построения в неоклассическом стиле, орнаментальная фактура в романтических традициях, ударно-токатная техника, утонченно-колористическая звукопись – все это требует от исполнителей незаурядной пианистической оснащенности

Не имея возможности подробнее остановиться на особенностях этого сочинения, хочется подчеркнуть, что его художественные и пианистические достоинства, яркая образность и оригинальность, без сомнения достойны внимания исполнителей

Новый качественный этап в развитии жанра фортепианного концерта в творчестве композиторов Татарии связан с Концертино-токатой А. Луппова, созданным в 1962 году. Многогранное творчество Луппова представляет собой органический сплав трех музыкальных культур: русской, марийской и татарской. Художник новой, послевоенной формации, впитавший и творчески осмысливший традиции и новейшие достижения музыки XX века, Луппов с самых первых произведений проявил нестандартность композиторского мышления, постоянно нацеленного на поиски новых выразительных средств.

"Концертино-токатата" для фортепиано с оркестром - раннее произведение, основанное на русском интонационном материале. Название этого сочинения говорит о необычном трактовании жанра фортепианного концерта. Насколько нам известно, это единственный случай (причем не только в музыке композиторов Татарии), когда токатность положена в основу всего произведения концертного жанра. До Концертино Луппова были известны примеры подобного решения в пределах лишь одной части драматургического цикла, как, скажем, во Втором или Пятом фортепианных концертах Прокофьева.

Концертино-токатата Луппова – первый образец одночастного концерта в музыке композиторов Татарии. Форма этого яркого произведения представляет собой сонатное аллегро с усеченной репризой.

Фортепианная родословная Луппова берет свое начало в совершенно новой для музыки композиторов Татарии того

времени стилистике, связанной прежде всего с творчеством раннего Прокофьева.

Проявляется это прежде всего в действенной утвердительности образов и тематизма Луппова, очерченного с графической точностью и лишённого вопросительных интонаций. Характерна его лирика – без всякого намека на чувствительность, она несёт в себе энергию действительности.

Драматургия Концертино-токатты строится не по принципу контраста, а по логике объединяющего сближения образов посредством ритмического остинато. Перед нами образец так называемой "фольклорной драматургии" (определение Л. Гаккеля), когда один из образов на протяжении всего произведения остаётся в эмоционально-характеристичном плане неизменным, уподобляясь своеобразной "эмоции-маске" (Л. Гаккель), тогда как другой действительно развивается как в интонационном, так и в образно-эмоциональном плане.

В Концертино А. Луппова таким неизменно доминирующим музыкальным образом, пронизывающим всё произведение, является образ главной партии, утвердительно-задорной по характеру.

Развитие побочной партии идет в сторону сближения с главной, которая властно утверждает в коде Концертино, придавая произведению концепционную завершенность.

Одной из важных особенностей Концертино является то, что весь тематический материал, за небольшим исключением, излагается в оркестре. Фортепиано отведена роль фактурного сопровождения. Это ставит перед исполнителями определенные задачи. Оставаясь солирующим инструментом, фортепиано должно, по замыслу автора, очень гибко реагировать и активно помогать развитию тематизма в оркестре.

По словам композитора, ему "хотелось подчеркнуть ударно-мартеллатную природу фортепиано на фоне тематического развития в оркестре". Сразу оговоримся, что тезис автора не следует понимать буквально, отождествляя особенности ударных штрихов с внеинтонационным исполнением на фортепиано. Напротив, мартеллато и стаккато, так часто встречающиеся в Концертино, не исключают, а предполагают интонирование, причем еще более интенсивное и волево, подчеркивающее новизну мелодико-гармонического языка А. Луппова. Исходя из вышесказанного, следует проучить все аналогичные эпизоды на легато, чтобы выявить интонационную первооснову

фактурных фигураций. Особенно важно проинтонировать ритмически заостренную связующую партию, играющую важную роль в экспозиции.

Интонационное своеобразие отличает изложенную маркатным штрихом главную партию в эпизоде фугато в начале разработки. Исполнение вне интонационного ощущения может свести весь эпизод с интересной имитационной переключкой солиста и оркестра лишь к прямолинейному совпадению сильных долей.

О метро-ритме. Токкатность требует от исполнителя не просто хорошего ритма. В остигатном ритмическом движении необходимо проявить максимум исполнительской гибкости как при развитии образно-тематического материала, так и при детальной обрисовке фактурных особенностей, без которых исполнение может превратиться в самодовлеющее подчеркивание лишь ритмического начала. В частности, ощутив половину такта как единицу движения в Концертино, исполнителю не следует утрировать акцентами первые и третьи доли такта за счет интонационного, гармонического, агогического многообразия музыки.

Достаточно ответственной задачей является выбор точного темпа, который должен быть сделан с учетом всех фактурных особенностей Концертино и выдерживаться на протяжении всего произведения неизменным.

Луппов почти полностью отказывается от гармонических фигурации в романтическом их трактовании, они не совпадают с гармонической вертикалью партитуры оркестра. Уже в начальной фигурации композитор использует гармонический кластер, изложенный в виде четких квартолей. Но это вовсе не означает, что исполнитель может игнорировать интонационно-мелодическую "начинку".

Преобладающим принципом фактурного развития является в Концертино мелодическая горизонталь.



Свободно текущие мелодии изобилуют скачками, подчеркивающими интонационное напряжение. Линейное развитие фортепианной фактуры, октавный параллелизм, делает звучание рояля графически четким и прозрачным.

Очень активно Луппов использует в Концертино технические приемы мартеллато, репетиции. При их исполнении пианисту следует внимательно изучить динамические указания автора. Динамика лишена мелкой нюансировки, по замыслу композитора в Концертино преобладают развернутые динамические построения.

Концертино-токката Луппова, изданное в 1971 году, неоднократно исполнялось разными пианистами. Имеется авторская запись Концертино-токкаты на пластинку. Произведение, полное жизнеутверждающей силы и оптимизма, Концертино-токката А. Луппова с охотой включается в репертуар концертирующих пианистов, в учебные программы учащихся музыкальных училищ, специальных школ-десятилеток, студентов консерваторий,

- - -

Фортепианное творчество Р. Беялова и, в частности, его два фортепианных концерта, представляет собой новый этап в развитии концертного жанра в музыке композиторов Татарии. В фортепианной музыке Беялова со всей отчетливостью проявились характерные для татарской фортепианной культуры конца шестидесятых и начала семидесятых годов новые тенденции.

Среди множества выделим основные: нецитатный, опосредованный уровень общения с фольклором; сближение и взаимопроникновение жанров, поиски новых выразительных средств в области ритмики; полифонизация развития музыкального материала; интенсификация процесса интернационализации татарской музыка в области гармонии, формообразования и современных выразительных средств.

Выпускник Казанской государственной консерватории по двум факультетам (композиторскому и фортепианному), Беялов тонко ощущает фактурные и колористические возможности фортепиано. Композитор яркого, гармоничного по мироощущению дарования, Беялов автор многих сочинений для фортепиано, отличавшихся сочным, рельефным мелодизмом, свежим гармоническим языком, самобытным ритмическим почерком.

"На жанр концерта смотрю прежде всего как на яркое, динамичное произведение, в котором соревнуются солист и оркестр", – в этом признании Беялова подчеркивается рав-

ноправие солиста и оркестра, а также выделяется значение динамичности как одного из главных качеств современного концерта.

В первом фортепианном концерте, написанном в 1962 году, Р. Беяловым предпринята серьезная попытка развития образно-тематического материала, основанного на пентатонике, посредством усиления роли ритма.

Метроритмика Концерта, написанного в традиционной трёхчастной циклической форме, поначалу в первой части квадратна. Но уже в ней композитор начинает использовать переменный метр, варьировать акцентировку, смещая в квадратной структуре опорные сильные доли.

Ритмической разработке подвергаются все основные темы Концерта, но наибольшую ритмическую трансформацию претерпевают темы в финале. Ритмизация тематического материала приводит к внутреннему изменению характера основных образов.

Важная роль в ритмической интенсификации принадлежит токкатному остинато, которое является для композитора ритмическим стержнем движения. Причем, в данном случае агогическая выразительность отнюдь не должна становиться прямолинейной. Напротив, на фоне ритмического остинато оркестра автор довольно причудливо "изгибает" партию фортепиано, резко сопоставляя легатные интонации с изломанным стаккатным рисунком.

Впервые в музыке композиторов Татарии для фортепиано так настойчиво звучат в Концерте синкопированные ритмические фигурации. Представляет интерес и гармоническое мышление композитора, избегавшего в Концерте прямого цитирования фольклора и расширяющего традиционные интонационно-гармонические взаимосвязи пентатоники.

Пианизм этого Концерта, его фактурные и колористические особенности в целом корнями своими уходят в пианизм ранних опусов Прокофьева. Не остался незамеченным для композитора и опыт Р. Яхина, А. Лемана, А. Луппова.

Первый концерт Р.Беялова постоянно звучит в учебных классах Казанской консерватории и на концертной эстраде

Большую популярность у исполнителей и публики завоевал Второй Концерт-каприччио Р. Беялова, ставший замечательным достижением татарской фортепианной музыки. Адресованный юношеству, Концерт-каприччио буквально пронизан светом, оптимистическим пафосом молодости. В этом произведении сконцентрировались лучшие черты

музыки Р. Белялова – демократичность образного строя, яркий мелодизм, сочность гармонического языка, неповторимость ритмического почерка.

Пентатонная в своей основе музыка Концерта не воспринимается этнографически замкнутой. Композитору удалось органично сплавить интонационную пентатоничность с самыми современными выразительными средствами в области ритма и гармонии.

Одночастный Концерт, написанный в форме рондо-сонаты, начинается фанфарными призывами оркестра. После небольшого вступления начинается сонатное аллегро с остинатным пульсом восьмых, пронизывающих всё произведение, за исключением одного лишь эпизода.

Излюбленный композитором прием ритмического остината, придающий сочинению динамизм, импульс действительности, в Концерте-каприччио преломляется необычайно гибко. Это особенно ощутимо в главной партии, зазорной по характеру, афористичной по краткости и интонационной емкости высказывания:



В этой теме несомненна жанровая основа, о которой не следует забывать исполнителю. Сочетание точной пульсации восьмушек в левой руке, играемых легким стаккато, с гибкостью и выпуклостью интонаций в правой руке избавит исполнителя от прямолинейного напора и придаст образу главной партии танцевальное начало. Партию левой руки, выполняющей роль своеобразного дирижера, целесообразно поиграть для достижения синхронности в пульсации сгруппированных по квартолям восьмушек, с оркестровым сопровождением.

Диапазон мелодии главной партии уместается в октаву. Бережно опеая пентатонные интонации Си мажора, композитор внезапно сопоставляет основную тональность

с Си-бемоль мажорным трезвучием, достигая тем самым желаемого юмористического эффекта.

Исполнителям не следует терять при переходе с легатных шестнадцатых на стаккатоные восьмушки интонационной рельефности. И сопоставляя две тональности, утрировать в динамическом плане значение акцента во втором такте.

Тема, изложенная в верхнем регистре, напоминает по звучанию тембр флейты. Педализация очень экономная, по принципу короткой ритмической педали. Общий характер звучания не должен превышать Меццо форте, и лишь за два такта до оркестрового проведения следует сделать динамическое нарастание, педализуя по две четверти.

В последующей затем небольшой переключке оркестра и солиста квадратность четырехчетвертного такта несколько нарушается за счет перемены метра. И в этом эпизоде, и далее, на протяжении всего произведения, исполнителю следует обратить внимание на "сравнительность" партии фортепиано и оркестровой партии в изложении и развитии тематического материала.

Побочная партия появляется в оркестре на фоне синкопирующих аккордов фортепиано. Фортепиано отводится роль сопровождения, сохранения ритмического оstinато, усложненного джазовыми синкопами. Исполняя синкопированные обороты, следует постоянно сохранять оstinатную пружину в левой руке, иначе причудливые акценты, пропуски сильных долей в такте, не создадут желаемого ритмического рисунка.

Чтобы утвердиться в метро-ритмической структуре, желательно ощутить и поиграть побочную партию вначале без авторских акцентов. Не следует также при исполнении синкопированных оборотов увлекаться ударным звукоизвлечением аккордов без учета их гармонической окраски.

Характерно, что напевная побочная тема сразу же динамизируется и обрывается темой-эпизодом, в котором композитор выводит на передний план ритмическую стихию оstinатного аккомпанемента, укрупняя его, ритмически варьируя, наполняя джазовыми гармоническими оборотами. Примечательно, что эпизод начинается резким секундovým тональным сдвигом.



Синкопированные аккорды в правой руке желательно выделять акцентами, а последующие сильные доли такта подчеркивать интонациями по две восьмушки. Эти штрихи не указаны в нотах, но так исполняет их сам автор, добываясь шутливо-задорной характеристичности.

В этом и последующем эпизоде выразительная сила ритма главенствует над остальными выразительными средствами. Прихотливость ритмического рисунка неизменно сопровождается оstinато танцевальных восьмушек, звучащих попеременно то у оркестра, то у солиста, и придающих развитию ритмическую упругость и единое дыхание. Эти два внутренне связанных эпизода являются заключительной партией, которой и завершается экспозиция Концерта-каприччио.

Задорное, блестящее глissандо вводит нас сразу в разработку. Во время глissандо в правой руке, в левой идет гаммообразный пассаж в до мажоре. Для создания эффекта нарастания левая должна двигаться как бы быстрее, а правая ее догонять. После глissандо не следует врываться в последующую затем тему главной партии, а сделать цезуру, чтобы появление темы было неожиданным.



После изложения в начале разработки главной и побочной партий, появляется новый эпизод импровизационного характера. Оstinато исчезает, звучит поэтичная, в духе народных мелодий, тема. После плотной аккордовой фактуры тема эпизода, изложенная в унисон в верхнем регистре фортепиано, звучит хрупко и прозрачно, как светлое воспоминание. Исполнителю важно найти необходимый для поэтической атмосферы эпизода колорит верхнего регистра в плане тембровой имитации звучания татарского на-

родного инструмента – курая. Не следует забывать и о мелодической перспективе при исполнении темы эпизода.

Идиллическое настроение нарушается резким возвращением остигатного движения и первоначального темпа. На фоне стремительных пассажей фортепиано звучит гармонически заостренная тема эпизода, которая в дальнейшем все более и более сближается с основными образами Концерта-каприччио, приобретая скерцозные черты.

Динамизация лирического образа темы эпизода проявляется и в изменении ее ритмических контуров, и в наполнении ее более терпкими, с джазовой окраской, гармониями. Возвращение главной партии возвещает о начале усеченной репризы Концерта. Заканчивается Концерт-каприччио радостным апофеозом.

Говоря о пианизме Концерта, следует сказать, что в нем органично сочетаются принципы классической техники с элементами джазового музицирования, в котором выразительная роль ритмики преобладает над остальными музыкально-исполнительскими компонентами. Однако, преобладание это носит условный характер, так как в новом, заостренном "ритмическом режиме" одновременно обостряется и гармонический почерк исполнителя, и мелодическое ощущение необычных ритмико-интонационных оборотов.

Концерт-каприччио Рафаэля Белялова уже давно прочно вошел в репертуар юных пианистов, учащихся музыкальных училищ, старшеклассников специальных школ-десятилеток, успешно способствуя их художественному и музыкально-исполнительскому становлению.

Значительный интерес в эволюции жанра фортепианного концерта в творчестве композиторов Татарии представляет Концерт Леонида Любовского, созданный в 1967 году и неоднократно затем исполнявшийся в различных городах.

Трехчастный цикл, основанный на русском интонационном материале, представляет собой произведение несколько иного драматургического плана, чем рассматривавшиеся выше оочинения. Новизна трактовки драматургического цикла заключается прежде всего в укрупнении роли второй части, ставшей в Концерте своеобразной кульминацией, лирико-психологическим и смысловым центром цикла. Пожалуй, впервые также в фортепианных концертах ком-

позиторов Татарию последовательно, во всех трех частях использован принцип монотематического развития.

Примечателен поворот композитора в сторону психологизации лирических образов, к драматизации развития. Вместе с тем, новая образная сфера органично уживается с вполне традиционными образами „утвердительной действительности“, построенной на основе тождатности и ритмической остигатности.

Остигатность как ритмический принцип движения лежит в основе всех частей Концерта Любoвского. Однако, уже в первой части принцип остигатности распространен композитором не только на ритм, но и на мелодизм, являя в репетиционных повторах большинства интонационных построений первой части пример соподчинения двух остигатных отихий – ритмической и мелодико-интонационной.

Все это способствует созданию действительного драматического образа главной партии, как бы черпающего энергию в преодолении интонационно-гармонической замкнутости Ля минора:

С первых же тактов Л.Любовский уверенно обозначает



контуры своего пианизма. Это фактурный аскетизм, часто доведенный до октавного параллелизма. Репетиционность как одна из основ действительности. Линеарность мелодического мышления, ритмически-фигурационная остигатность.

В приведенной выше главной партии сонатного аллегро первой части исполнителю следует активнее приводить стаккатоные восьмушки к первой доле такта. Несомненная жанровость, заложенная в этой теме не должна заслонять драматический нерв главной партии, которая состоит из двух разделов.

Вторая тема главной партии еще более интонационно замкнута, обходясь в своем первоначальном изложении буквально тремя нотами в правой руке. Более заостренная жанровость и, доведенный почти до абсолюта, принцип ритмической и мелодико-гармонической остигатности соз-

дает образ стремительный, напряженно-действенный и требует от исполнителя точно выверенного ощущения динамической перспективы, а также дифференцированного слышания и ясной артикуляции при исполнении аккордики.

Возвращающаяся первая тема главной партии звучит еще драматичнее и жестче. Драматичность достигается тональным секундovým сдвигом, хроматически напряженной партией левой руки, а также настойчивыми имитационными повторами оркестра.

Связующая партия появляется неожиданно: на фоне фигурационно-ритмического остинато оркестра у фортепиано звучат изломанные, прерывистые реплики в басовом регистре, обрываемые трелями в верхнем регистре.

В трелях не следует добиваться синхронности, гораздо важнее показать угасающую линию *sforzando*, которыми начинаются трели. В дальнейшем трели используются композитором в Концерте весьма разнообразно – от колористических эффектов до кульминационных тематических проведений.

Побочная партия, светлая по характеру, прозрачная по изложению, отдаленно напоминает суровую поэзию лирических образов Д.Шостаковича:



Переключки с музыкой Д. Шостаковича обнаруживаются в Концерте и в интонационной сфере, и в жанровом толковании крайних частей, когда танец становится носителем определенной, чаще всего драматической образности. В сочинениях позднего Шостаковича и отчасти Прокофьева следует искать и истоки фактурного мышления Л. Любковского.

Побочная партия не должна звучать чересчур выразительно в интонационном плане. Внутренняя сдержанность лирических образов первой части требует определенной строгости в интонировании мелодии.

Тематический контраст достигается композитором путем „монтажных сопоставлений“ различных звучащих образов, когда один и тот же регистр фортепиано как бы по-разному оркеструется, когда резко меняется темпо-вре-

менное звучание, когда знакомые интонации гармонически изменяются вплоть до кластерных сочетаний.

Сопоставляясь, основные темы экспозиции развиваются в разработке. Причем, при минимальной интонационной вариантности достигается значительная трансформация музыкальных образов. Так, главная партия в конце репризы звучит торжествующе и широко. Еще более широко и распевно звучит в оркестре побочная. Однако распевность эта уже не безмятежна – тема в оркестре проходит на фоне тревожных бликов фортепиано, построенных на интонациях, близких к главной партии. Взаимосближение тем в разработке и в репризе очевидно, образный же итог первой части неоднозначен – в конце части звучит недвусмысленное многоточие, требующее дальнейшего развития.

Исполняя разработку и репризу первой части, следует очень хорошо ориентироваться в партии оркестра, где проходит основное тематическое развитие. Фортепиано отводится роль фигурационно-остинатного сопровождения, требующего от исполнителя пружинности ритмического рисунка, выверенности динамических пластов, четкой артикуляции в двойных нотах.

Вторая часть – развернутый трагический монолог о смысле человеческого существования, поисках истины, о преодолении страдания. Музыка, полная глубоких откровений, предполагает исполнительскую и человеческую зрелость.

Не изменяя в фактурном изложении своему излюбленному принципу октавного параллелизма, Любовский с первых же тактов второй части наполняет октавы иным содержанием: интонационным, темпо-временным, гармоническим. Исчезает остинато как ритмический стержень движения. Тревожные мелодические интонации звучат с декламационной раскованностью, напоминая взволнованную человеческую, речь. Темп постоянно меняется, динамика резко контрастна, мелодическое развитие изобилует ритмическими сбивками, фактурными противопоставлениями, неожиданными регистровыми переключениями.

При исполнении этого и других декламационных эпизодов второй части важно не потерять ощущения целостности развития музыкальной мысли, ее внутренней логики, оправдывающей рваность ритмического рисунка, взволнованность речитативных высказываний.

Не следует понимать авторские темповые ремарки слишком буквально, бросаясь резко из одного темпа в другой. Необходимо также учесть, что в этих эпизодах выразительная роль ритма как бы отступает на второй план

перед интонационно выразительным мелодизмом: каждый интервал и интонационный поворот приобретает особую весомость, характеризуя тончайшую гамму психологических переживаний.

*Постепенно напряженность речитативных высказываний возрастает и на два Forte начинается центральный эпизод *Andante risoluto*, в котором вновь появляется гармоническое и ритмическое остинато. На фоне триольных четвертей, изложенных простыми ре минорными аккордовыми созвучиями в оркестре, у фортепиано продолжается развитие интонаций первого эпизода – мятущаяся, исповедальная тема как бы сковывается остинатным Ре минором.*

Вторая часть написана в сложной двухчастной форме с развивающейся второй частью, где развитие первоначальных образов достигает еще большей интенсивности за счет гармонического нагнетания, уплотнения фортепианной фактуры. Заканчивается вторая часть Концерта секундовыми интонациями вступления.

Финал Концерта в драматургическом плане как бы разрешает все проблемы, поднятые в первых двух частях. Его праздничность, эмоциональная открытость – это своеобразный итог в драматической концепции всего трехчастного цикла.

Подчеркнутая танцевальность образов финала достигается благодаря ритмическому остинато. В задорных интонациях главной темы, написанной в форме рондо-сонаты, мы слышим отголоски интонаций из первых двух частей:



В основу развития музыкальных образов финала положен принцип контрастного сопоставления эпизодов, имитирующих радостное карнавальное кружение масок.

*Звучание фортепиано во многом зависит от оркестрально-тембрального слышания исполнителя. Так, в главной теме финального рондо явно слышатся переборы гармошки. Характерен эпизод начинающийся на фоне *pizzicato* струнных – пассажи фортепиано, которые очень важно пластично передавать из руки в руку, напоминают звучание арфы:*



После стремительной, жизнеутверждающей коды внезапно в конце финала звучит одна из характерных интонаций-призывов из второй части, но не как напоминание, а торжествующе и победно.

*„Фортепианные концерты композиторов Татарии в педагогическом репертуаре“ (Вторая часть)
1984. Казань, Методкабинет
Министерства культуры ТАССР*

ПИАНИСТЫ, ОРГАНИСТЫ

ИГОРЬ НИКОНОВИЧ
ОЛЕГ БОШНЯКОВИЧ
МИХАИЛ ПЛЕТНЁВ
ИГОРЬ ХУДОЛЕЙ
КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ
ЛЮБОВЬ ТИМОФЕЕВА
ВИКТОР ЕРЕСЬКО

ПИАНИСТЫ ИГРАЮТ РОМАНТИКОВ.

*Обзор майских концертов 1986 года
Фестиваль «Московские звёзды».*

Сочинения композиторов романтиков по-прежнему находятся в центре внимания пианистов, о чём красноречиво свидетельствовала майская афиша. «Диалог» исполнителей с романтической музыкой выявил как бы три подхода к интерпретируемой произведениям. Оговоримся сразу, автор не считает нужным отдавать предпочтение ни одному из них, так как убеждён, что в живом исполнительском процессе гораздо важнее, не постулирование принципов и их абсолютизация, а их творческое преломление и сосуществование. Автор публикации, разумеется, хорошо осознает условность любой «классификации», и вовсе не намерен ограничивать творчество исполнителей рамками той или иной тенденции. И всё же ...

ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ – так, пожалуй можно обозначить одну из тенденций. Тенденция эта, разумеется, не нова (как, впрочем и все остальные), однако в рецензируемых концертах Олега Бошняковича /1.5, Зал Дома Учёных/ и Игоря Никоновича /9.5. ЗДУ/, этот принцип общения с исполняемой музыкой доминировал над всеми остальными, во многом определяя художническую атмосферу музицирования таких разных по творческой манере пианистов.

У Олега Бошняковича «негромкий» поэтический голос, но такой задушевности и теплоты, что невольно настраивает слушателей на волну доверительности. Это особенно ощущалось при исполнении романтических пьес П. Чайковского во втором отделении (в 1-ом прозвучала "Маленькая сюита" Бородина и несколько выпавшая по своим художественным достоинствам, да и по исполнению, "Фантазия на темы из оперы «Хованщина» Мусоргского в переложении К.Чернова). Моментальная реакция на сиюминутное, вопреки всякой целесообразности и расчёту, – вот главное, что характерно для пианиста. Слушая хорошо известные

пьесы П. Чайковского (Романс, соч. 5, Ноктюрн, соч. 19, Размышление, соч. 72 и др.), думалось: вот воплощённое торжество интуиции. Причём естественность, музыкального переживания Бошняковича была настолько сродни поэтическому дыханию воссоздаваемой музыкальной ткани, что не ощущалось никакого эстетического «насилия» со стороны исполнителя. Оживая, звучащие детали целого обретали на глазах (ушах) слушателя завершённость высказывания, концепционного в своей поэтической законченности.

Публичное выступление – это во все времена и эпохи искусство процесса. Если же в основе исполнительских намерений лежит прежде всего спонтанное постижение звукового пространства произведения, то феномен процессуального ошутим особенно ярко. Как, впрочем и «опасность», или вернее будет сказать – ограниченность этого принципа общения с исполняемой музыкой.

Игорь Никонович объединил в одной программе романтические произведения в жанрах фантазии и вариаций – «Серьёзные вариации» Мендельсона, Сонату-фантазию «По прочтении Данте» Листа, Три пьесы-фантазии соч. 111 и «Симфонические этюды» Шумана, Фантазию соч. 28 Скрябина (кроме названных сочинений были исполнены 6 вариаций Бетховена соч. 76). Проследить эволюцию жанров – задача достаточно сложная, и одновременно благодатная для исполнителя. Преломление жанра в творчестве того или иного композитора – своеобразный лакмус, сквозь который проявляется всё своеобразие автора, его масштаб и глубина. Здесь, вероятно, многое, если не всё зависит от исполнительского суждения. Как судить о композиторе и его музыке (а интерпретация – это суждение в первой инстанции)? Видимо, по его же законам. Между тем, на рецензируемом концерте И. Никоновича, у автора создалось впечатление, что пианист пытался «одним ключом спонтанного постижения» отворить «разные двери». Стихия самодовлеющей спонтанности не могла не привести к образной сумятице, стилистической нивелировке таких разных композиторов, как Мендельсон, Лист, Шуман. И как следствие – случайность и фразировки (14 вариация в Ре-мажоре в цикле Мендельсона, Фа-диез мажорный эпизод в сонате Листа), непрослушанность фактуры (быстрые вариации у Мендельсона и Шумана), ритмическая приблизительность (по сути в Симфонических этюдах были «смазаны» все пунктирные ритмы), драматургическая рыхлость, да и попросту, временами, удручающая пианистическая несостоятельность (кода Серьёзных вариаций, быстрые эпизоды в сонате Листа

...). Звуковая палитра также не изобиловала разнообразием, отчего особенно пострадали поэтичнее страницы Листа и Шумана – это был лиризм вообще, так сказать, «лиризм в потенции».

Приятным контрастом прозвучала Фантазия соч. 28 Скрябина, в её исполнении в полной мере проявился самобытный талант пианиста – умение ощущать нерв и прихотливость звучащего времени, изысканность фразировки, особенности в произнесении мелодии. Средостение между экзотичной манерой И. Никоновича и миром скрябинских образов было полное. Но правомерно ли «подминать под один исполнительский знаменатель» многоликий космос романтический музыки? Да и не романтической.

О полярном принципе осмысления романтической музыки – к о н ц е п ц и о н н о м – следует говорить в связи с выступлениями К. Щербакова (2.5.ЗДУ), М. Плетнёва (10.5.МЗК) и И. Худолея (24.5.МЗК). Наиболее полное воплощение этого принципа проявилось в концерте М. Плетнёва. Пианист соединил в одной программе два крупных сочинения Шумана (Фантазию до мажор и Венский карнавал) с циклом лирических пьес Грига. В соединении произведений двух этих авторов казалось бы кроется действенная драматургическая «пружина» – показать разные лики, полюсы романтизма. Однако, пианиста интересовали скорее черты общности, нежели различия.

Эстетика романтического – это эстетика исключительного. В исполнительской же концепции Михаила Плетнёва исключительное «заземляется», но, спустив романтические образы с котурн исключительности, пианист приближает их к слушателю – образы от подобного «заземления» несколько не обесцениваются, а напротив обретают новую глубинную перспективу – человечности. Он как бы вводит их в наш духовный обиход, обогащает повседневность. И организующее начало, такое сильное у Плетнёва, не вступает в противоречие с эмоциональным климатом шумановского пространства, с его культом непредсказуемости и предельности переживания! (Прочтение пьес Грига продемонстрировало такую целостность замысла и воплощения, такое самодостаточное совершенство толкования, что как бы осталось «за кадром» проблемы.) Да, и Венский карнавал и Фантазия в исполнении Плетнёва не завораживают «внешним градусом» волеизъявления (Главная партия I части Фантазии), не поражает апофеозными красками (2 часть фантазии, в Аллегро Венского карнавала ...) – всё будничнее, приглушённое, но эта будничность обманчива, в ней ещё

больший накал интенсивности музыкального переживания, большая достоверность чувства. Новое в плетнёвском Шумане, не смещение отдельных «акцентов», а принципиально иное осмысление исключительного, отчего шумановский мир как бы обретает иную объёмность, иные нравственные измерения – в центре внимания оказались (во всяком случае так ощущалось в зале) в Венском карнавале – Романс, сыгранный с проникновенной исповедальностью, и Финал Фантазии, прозвучавший без гимнических преувеличений, с возвышенной простотой. Несмотря на некоторую динамическую «недостаточность», плетнёвский Шуман полнокровен – в звуковой материи ни одна деталь не микшируется в «угоду замыслу», всё озвучено и прослушивается, интенсивность воссоздания на сцене выверенного во всех компонентах замысла настолько велика, что организующее начало как бы отступает – концепционность словно сливается со спонтанным созданием звукового пространства.

Победитель Рахманиновского конкурса Константин Щербаков сыграл монографическую программу из произведений Листа (оригинальные и транскрипции). Сыграл добротнo, на хорошем профессиональном уровне, продемонстрировав волю, темперамент, ясность исполнительских намерений. Словом, массу достоинств. Но они не стали, к сожалению, достоинствами художественного порядка. И дело здесь не в отдельных частностях, как то: непропетая, непринтонированная фактура в Ми-мажорном «Сонете Петrarки», или гармоническая обезличенность в «Траурном шествии», или не всегда качественная мелкая техника ... Достоинств и в самом деле было неизмеримо больше, но и они не выходили за рамки частностей. В чём же дело? Думается, в данном случае было некоторое упование на замысел, как на таковой. Между тем, не оплодотворённый созидательным чувством сценического сопереживания, самый совершенный замысел не приводит к художественному результату. Даже если его и осуществляет исполнитель с несомненным талантом, каким является К. Щербаков. В хорошо выверенной, заготовленной «конструкции» (это относится, пожалуй, в разной степени ко всем произведениям, прозвучавшим на концерте) не ощущалось того необходимого свойства, без которого немислимо исполнительское творчество – непрерывности развития музыкальной материи, эффекта произрастания. И вот результат – драматургия развития подменяется мозаикой хорошо, грамотно «сделанных» эпизодов. И вновь (как и на концерте И. Нико-

новича) тенденция оказалась выше прочтения, толкования композитора.

Заметным событием стал концерт Игоря Худолея, выступившего с шубертовской монографией. В построении программы была своя концепция – проследить становление шубертовского гения от ранних опусов (в I отделении прозвучали Соната До-мажор, и первые исполненные в СССР Фантазия до минор и Грацер-фантазия до мажор) до вершинных творений зрелого художника (Шести музыкальных моментов соч. 94 и Сонаты ля-минор, соч. 143). Концепционно и само исполнительство пианиста – строгая выверенность компонентов и всего драматургического целого, их сопрягаемость в живом контексте музицирования. Однако, концепционная заданность ничуть не сковывала инициативу И. Худолея, откликавшегося на звучащее мгновение непосредственно – сейчас. Шуберт в его исполнении естественен, но естественность эта – добыча завоевания. Пианист, музицируя, словно бы возвращает звукам первоначальный смысл музыкальной интонации в его естественной непрерывности. Особенно это ощущалось в превосходном исполнении двух ранних фантазий композитора. Гениальные «предощущения» Шуберта, запечатлённые в них, были переданы пианистом с необычайной деликатностью и вкусом.

Более двойственное впечатление осталось от прочтения Музыкальных моментов и Сонаты ля-минор. Не покидало ощущение, что желая избежать исполнительских стереотипов в прочтении этих широко известных сочинений, пианист порою несколько искусственно нарушает привычную соразмерность развития музыкальных образов. И тогда вместо всеохватывающего чувства появлялась «дозированная» лирика (2 часть сонаты, до-мажорный Музыкальный момент), умозрительная статика (Музыкальный момент ля-бемоль мажор), «шумановская» импульсивность (в октавном эпизоде разработки 1ой части сонаты, в триольной пульсации финала той же сонаты). «Пред – Шуберт» оказался более шубертовским, чем зрелый. Видимо, не всегда отход от апробированной исполнительской нормы творчески оправдан.

Между тем, норма, как эстетическая категория совершенного, как высшая идея творчества, лежит в основе художественных устремлений многих исполнителей. К их числу можно отнести и пианистов Любовь Тимофееву и Виктора Ересько, выступивших в мае в рамках фестиваля «Московские звёзды».

С безупречным техническим мастерством были сыграны Л. Тимофеевой /13.5.КЗЧ/ этюды соч. 25 Шопена и 3 этюда Листа («Воспоминание», «Хоровод гномов» и Концертный этюд фа-минор), однако, подлинной кульминацией стало исполнение шумановского «Карнавала», которое можно назвать едва ли не эталонным. Стихия шумановских образов нашла в лице пианистки вдохновенного толкователя: ювелирная отделка деталей, покоряющий артистизм и мастерство «портретиста», чарующее богатство звуковой амплитуды. Шуман Л. Тимофеевой узнаваем. Это узнаваемость нормы, живой, одухотворённой нормы сценического существования произведения. Воссоздаваемая талантливой рукой художника, норма таит в себе такое чудо **совершенного**, что волнует не меньше, чем открытия. По сути воссоздание нормы это всякий раз – художественное **открытие**.

Вот такими открытиями было отмечено выступление В. Ереско /7.5.БЗК/, исполнившего в один вечер все три фортепианных концерта Чайковского (Акомпанировал пианисту Московский симфонический оркестр под управлением Вероники Дударовой). Несомненной творческой удачей стало исполнение Второго фортепианного концерта в редко звучащем авторском варианте. Пятидесятиминутная композиция была сыграна как бы на одном дыхании. Масштаб, воля, артистизм, чуткий отклик на «событийные» моменты музыкального повествования, проработка и рельефное донесение до слушательского восприятия полифонической ткани – всё это отличало вдохновенную интерпретацию пианистом всех трех концертов.

Завершая разговор об интерпретациях пианистами романтической музыки, хотелось бы подчеркнуть, что отмеченные тенденции не исчерпывают всего многообразия художественных принципов. Хотелось бы также отметить, что рецензируемые концерты дали основание автору ещё более утвердиться в своём убеждении, что наивысшие художественные достижения в исполнительстве связаны не с искусственным обособлением того или иного способа общения с исполняемой музыкой, а с их сосуществованием в едином творческом процессе.

Журнал «Советская музыка»
1987/7, Москва

Если верна древняя мудрость — «Не сотвори себе кумира», то верна она лишь наполовину. Живым людям кумиры просто необходимы. Попробуйте убрать с духовного небосклона человечества эти прекрасные звезды — он сразу же станет черной бездной отчаяния и пустоты.

Меня кумиры окружают, как и всех прочих. Один из них — Эммануил Александрович Монасзон. Мой учитель.

Попробую рассказать о нем.

С чего начать? С того далекого, пятнадцатилетней давности дня, когда я набрался смелости прийти к Монасзону проситься в его Класс, писавшийся уже в то время для многих с заглавной буквы?

Или начать с незабвенного исполнения Монасзоном си минорной сонаты Листа, когда мне впервые посчастливилось активно слушательски сопричастствовать рождению живого чуда Музыки — неистовые образы листовской сонаты-исповеди вдохновенно оживали под пальцами пианиста? Вдохновение Монасзона — это Созидание. Созидание, в которое волшебной рукой художника незаметно вовлекаются слушателя. И все созданное, рожденное вдохновением поражает своей законченностью, соразмерностью.

... Может, начать с впервые услышанного мной классического концерта Монасзона-педагога, сыгравшего вместе со своими учениками пять концертов Рахманинова? И вновь — завершенность, соразмерность. Драматургическая стихия рахманновских образов была режиссерски выстроена в гармоническое целое.

Когда мы говорим: учитель, педагог, то часто забываем о нравственно-этической стороне этой профессии, а ведь это тот необходимый фундамент, который и позволяет «профессиональной надстройке» создавать сложное здание, которое мы именуем воспитательным процессом. Фундамент этот особенно необходим в творческих вузах, где молодежь учится, воспитывается на великих произведениях искусства — высших проявлениях человеческого духа.

Что, кроме духовной культуры, профессиональных навыков, нужно студенту, играющему творения Баха, Бетховена, Шопена, чтобы исполнение его стало высокохудожественным? Нужно, без сомнения, нравственно-этическая атмосфера, среда, соответствующая этой музыке, в которую и сеются семена профессионализма.

Смею утверждать: эта атмосфера волшебным образом рождается в классе Э. А. Монасзона каждый день.

Доминантой этой атмосферы является личность самого педагога. Больше всего в нем поражает какая-то педагогическая неумность — других слов не подберешь. Казалось бы, иногда уже день позади, сил вроде нет, но приходит очередной ученик, садится за рояль и ... все забыто: взгляд уже неусталый, предельно внимательный, взгляд доктора, который не только поставит «диагноз», но и «вылечит». Монасзон умеет выявить и раскрыть лучшие стороны дарования ученика, уравновесить, привести в гармонию его художественную индивидуальность, что позволяет со временем «гадким утятам» от пианизма расправить крылья и лететь по-лебединому — высоко и красиво.

Процесс этот долгий, невероятно трудный. Слагаемые успеха рождаются и закрепляются на уроках по специальности. Как же возникает искра контакта между учеником и педагогом, из которой возгорается истина? Прежде всего следует сказать о прекрасном знании Э. А. Монасзоном психологии юношества, молодежи, конкретно каждого своего ученика.

На уроках Монасзона доказательность буквально царит. Доказательность уважительная к легко ранимой личности ученика. Для Монасзона как надо — это всегда и почему так надо. Эти понятия у него диалектически спаяны. Монасзон размышляет всегда как бы с учеником (то же Созидание, что и в исполнительстве), подталкивая его самого к решению, обнаружению истины.

Прекрасный знаток литературы и театра, Эммануил Александрович вовлекает учеников в орбиту своих творческих интересов и пристрастий, вскрывая органические взаимосвязи музыки с другими видами искусства. «Поэзия вокруг нас. Не ищите ее в небесах», — любит он повторять ученикам.

Я коснулся лишь одной проблемной стороны многогранного облика Монасзона-педагога, но она мне представляется весьма важной. Слишком уж пала вниз художническая «себестоимость» многих молодых музыкантов в последнее время.

Его ученики одарены по-разному: кто более, кто менее. Их игра может нравиться или нет, но почти все они уносят от своего учителя заряд творческой активности и преданности музыке, которая делает их самостоятельную творческую жизнь осмысленной и полезной. Только Казанскую консерваторию за двадцать лет (все эти годы Монас-

зон с большим успехом ведет класс фортепиано и в Школе-десятилетке при консерватории, где у него ученики самых разных возрастов) по классу Э. А. Монасзона закончили свыше сорока пианистов. Среди них есть лауреаты и дипломанты международных, всесоюзных, всероссийских конкурсов. Шесть человек стали лауреатами конкурса молодых пианистов им. Д. Кабалевского. Около двадцати его учеников окончили аспирантуру в Казани, Москве, Ленинграде и других городах и теперь работают педагогами в различных консерваториях. Только в Казанской консерватории преподают двенадцать его учеников, из них шесть человек на кафедре специального фортепиано.

Его ученики постоянно выступают с сольными концертами, в качестве солистов с симфоническим оркестром, в камерных ансамблях, на радио, телевидении.

Даже неполное количественное перечисление (всего же классных концертов состоялось свыше двухсот пятидесяти) работ учеников Монасзона впечатляет. А я ведь еще ни одним словом не обмолвился об амплитуде и размахе сольной пианистической деятельности Эммануила Монасзона. Пианист с большим успехом гастролитировал в десятках городов Советского Союза. Сотни газетных рецензий и откликов, включающие мнение крупнейших деятелей советской культуры, свидетельствуют о постоянном и серьезном интересе к деятельности Эммануила Монасзона.

Воспитанник Московской и Ленинградской консерваторий, вобравший лучшие традиции советской пианистической школы (Монасзон ученик прославленных профессоров К. Н. Игумнова и Я. И. Зака в Московской консерватории и В. В. Нильсена в аспирантуре Ленинградской) Монасзон самоотверженно несет вахту на фронте просветительства, который с первых же дней Советской власти был признан передовым.

Редкие концерты съездов или пленумов Союза композиторов Татарин проходят без участия Монасзона (или его учеников), где он выступает уже в качестве первооткрывателя новых, только что созданных произведений. Им впервые были исполнены многие фортепианные произведения Жиганова, Лемана, Виноградова, Яхина, Монасыпова, Ахметова, Белялова. Шамсутдинова, Латыпова, Еникеева и др. Традицией класса Монасзона стало исполнение новых произведений студентов-композиторов.

Впрочем, чтобы меня не упрекнули в чересчур восторженных интонациях, мне хочется привести в конце высказывание академика, народного артиста СССР,

лауреата Ленинской премии, Героя Социалистического Труда Д. Б. Кабалева: «Выдающиеся педагогические и исполнительские достижения Э. А. Монасзона позволили ему вместе с коллегами по кафедре заложить прочный фундамент татарской пианистической школы, реальные достижения которой играют большую роль в развитии музыкальной культуры не только Татарской республики, но и за ее пределами».

Э. А. Монасзону исполнилось пятьдесят лет. Он в расцвете творческих сил, чему подтверждение — цикл недавних концертов, сыгранных им с успехом в Москве и Казани. Будем же с нетерпением ждать его новых работ, которые, без сомнения, вновь подтвердят крылатую истину: «Искусство любит не адептов, но влюбленных».

22.5.1977. „Комсомолец Татарии“

ИГОРЬ ГИРФАНОВ

ШКОЛЬНИК, ВЛЮБЛЕННЫЙ В МУЗЫКУ

Его общение с музыкой удивляет. Оно легкое и живое. За роялем он не трудится, а музицирует. Поэтому слушать его всегда интересно. Причем каноны интерпретации, логика, исполнительской концепции для него чрезвычайно важны — он не выносит бессодержательного, неосознанного штриха, темпа, звука. Вне прочного каркаса интерпретации чувствует себя неуютно, но после того, как произведение бывает в целом выстроено, выверено в деталях, он обретает ту исполнительскую раскованность, при которой у слушателя возникает ощущение сиюминутного рождения музыки.

Однако пора сказать, что речь идет о музыканте совсем юном, начинающем, сыгравшем недавно свой первый сольный концерт, — десятикласснике Средней специальной музыкальной школы при Казанской консерватории Игоре Гирфанове. Путь к этому концерту был не такой уж легкий и короткий, ведь любой пианист начинает заниматься на рояле с шести лет. Игорю повезло — ученик Зеленодольской музыкальной школы с 4 класса попадает в десятилетку при консерватории в класс заслуженного деятеля искусств ТАССР Э. А. Монасзона. Начинается постижение азов фортепианного искусства. Ученик жадно наверстывает упущенное, тянется к сложнейшим, не по годам, сочинениям.

Первые выступления, уроки общения со слушателем, открытие все новых и новых пластов музыки. И везде рядом с учеником — учитель. Первый успех пришел к ним в 1978 году, когда Игорь стал одним из победителей Конкурса им. Кабалевского в Куйбышеве.

Я впервые услышал его сразу после конкурса.

Когда на сцену Актowego зала консерватории вышел по-мальчишески угловатый, вихрастый восьмиклассник и, неуклюже поклонившись, сел за рояль, в зале многие улыбались — уж слишком не вязался облик исполнителя с серьезнейшей программой, заявленной в афише. Не все было совершенно в его игре, но на сцене был музыкант, смело и одухотворенно интерпретировавший Патетическую сонату Бетховена и другие сочинения.

Не все совершенно было и в недавнем сольном концерте. Но иные из его несовершенств мне дороже холодной безукоризненности некоторых его сверстников. Да, иногда стихия музыки захлестывает его чрезмерно, но в этой чрезмерности — самозабвенность юности. Не всегда точна его фразировка, но опять же не от незнания или неумения, а от творческой импульсивности его натуры.

Игорь не по возрасту углублен и серьезен во время исполнения. Ему близки скорбные откровения Баха, сосредоточенность лирики Бетховена, созерцательность поэтики Шопена, эмоциональная распахнутость Рахманинова. Вот это умение не мельтешить, не разукрашивать исполняемое, не прятаться за голый техницизм, а вслушиваться, погружаться в исполняемую музыку — мне представляется наиболее важным в даровании Игоря Гирфанова. Если к этому добавить, что у него прекрасные слух и память, виртуозные технические данные, то исполнительский облик его вырисовывается довольно ясно.

Последний год Игорь занимался в моем классе. Работать с ним интересно и поучительно. Он ничего не принимает на веру, любое пожелание должно быть обоснованным и доказательным. Он любит спорить и отстаивать свое мнение. Учит новые сочинения Игорь легко и быстро, увлекается новой музыкой, но иногда также быстро и остывает. Его интересует многое: композиция, литература, театр, но главное его пристрастие помимо фортепиано — дирижирование. Игорь мечтает когда-нибудь встать за дирижерский пульт симфонического оркестра, и я верю, что мечта его обязательно осуществится. Ведь он не сидит, сложа руки, — изучает партитуры, слушает музыку, сравнивает интерпретации.

И все же прежде всего фортепиано. Многочасовые упражнения, поиски, профессиональное совершенствование — путь его в искусстве только начинается. Игорь любит трудности. В середине года, в самый разгар подготовки к сольному концерту, когда выучена была лишь половина программы, к нам в класс пришел композитор Рафаэль Белялов и предложил Игорю исполнить свой фортепианный концерт для авторского вечера, который должен был состояться через двадцать дней. По правде говоря, я думал, Игорь откажется: слишком сроки мизерные. Но он не отказался, выучил и сыграл с успехом.

Профессиональная одержимость не мешает ему жить полнокровной жизнью: Игорь член комитета ВЛКСМ, ни один капустник не обходился без его участия, у него много друзей. Словом, обыкновенный школьник. Только влюбленный в музыку.

22.6.1980. „Комсомолец Татарии“

МАРАТ СИРАЗЕТДИНОВ

И СНОВА ОТКРЫТИЕ

Заслуженный артист ТАССР пианист Марат Сиразетдинов смело вводит в свои концертные программы новые сочинения татарских композиторов. И, как правило, не ограничивается первым публичным показом, а включает однажды сыгранные произведения в свой репертуар, благодаря чему они обретают новую глубину в устоявшейся, продуманной интерпретации.

Очередной концерт талантливого пианиста не стал в этом смысле исключением. На нем впервые прозвучал только что написанный цикл фортепианных пьес «Матюшинские эскизы» Назиба Жиганова. Яркая по колориту и афористичная по высказыванию музыка нашла в лице Сиразетдинова увлеченного интерпретатора. Не все пьесы цикла прозвучали в его исполнении равноценно. Наибольший интерес вызвали темпераментные, динамичные миниатюры, в лирических же пьесах поэтическая образность, как показалось, была несколько нивелирована исполнителем, что отчасти нарушило драматическую целостность жигановского цикла.

Кроме жигановского цикла, в концерте прозвучали сочинения Монасыпова, Еникеева, Яхина и Рахманинова. Пианист взрывчатого темперамента, обладающий виртуозной

техники и незаурядной фразировочной интуицией, Сиразетдинов наиболее убедителен в сочинениях действенно-драматических, таких, как с успехом исполненные им в концерте сонаты Яхина и Рахманинова. Немало добрых слов заслуживает интерпретация сонаты Яхина, сыгранная пианистом как бы на одном дыхании, взволнованно, искренне.

Завершила концерт Вторая соната Рахманинова, произведение подлинного трагизма и масштабности. Это сочинение — одно из сложнейших в мировой фортепианной литературе — ставит перед исполнителями множество задач: от преодоления головоломных фактурно-полифонических сложностей до постижения всей глубины мысли композитора. К чести Сиразетдинова, он блестяще решил все проблемы.

В целом же концерт вновь продемонстрировал творческую состоятельность и самобытность исполнителя.

19.10.1979. „Вечерняя Казань“

ЛЕОНИД ВИНЦКЕВИЧ

ИГРАЕТ ТРИО

На днях в Казани по приглашению джазового клуба побывали музыканты из Курска. В Молодежном центре Трио под управлением Леонида Винцкевича продемонстрировала образцы современного джаза.

«Ах, утерянное искусство импровизации!» — горько сетуют порой музыканты классического направления. Уж слишком часто прячутся исполнители за канонической стеной авторского текста, забывая, что этот канон лишь несовершенная, приблизительная запись, малая толика того спонтанного космического многообразия человеческой души, которое невозможно вместить в нотные строчки.

Для джазового музыканта импровизация — азбучная норма, необходимый эстетический аргумент. И как норма уже привычна и не удивительна. Но любое достижение в искусстве означает выход за рамки привычного.

Таким «нарушением правил» стало выступление в МЦ джазового трио пианиста Леонида Винцкевича из Курска. Воспитанник Казанской консерватории, Л. Винцкевич с успехом выступал на фестивалях джазовой музыки, удостоившись на одном из них (в г. Фергане) звания лучшего пианиста.

Личностное наполнение сделало джазовую импровизацию в его исполнении предметом искусства. Л. Винцкевич предстал перед слушателями в трех ипостасях: композитора, солиста и ансамблиста. В отличие от множества аморфных джазовых пьес, нанизывающих этнографические интонации по принципу детских картинок «раскрась сам», его композиции изнутри драматургичны и потому содержательны. У него хорошо и стилистически точно звучит рояль, он «не давит», как это бывает в подобных ансамблях) своих партнеров — С. Винцкевича (бас-гитара) и Н. Адамова (ударные). Когда они играют вместе, то звучит трио равноправных музыкантов.

Взгляд Л. Винцкевича на мир серьезен и отнюдь не пассивен, но лишен вульгарного напора, присущего так называемым «джазменам», понимающим джаз как прямолинейное утверждение в непомерно громкой кульминации энергии «волевых импульсов».

Я думаю, джаз можно было бы сравнить с авиацией. Да — энергия! Да — скорость! Но главное — высота, возможность взглянуть на мир, на себя с высоты полета. Чтобы набрать высоту, исполнителю необходима смелость откровения. У Леонида Винцкевича она есть.

21.11.1979. «Вечерняя Казань»

АЛЕКСЕЙ СКАВРОНСКИЙ

ПОЧЕМУ РАЗМИНУЛИСЬ ПИАНИСТ И СЛУШАТЕЛЬ?

С творчеством известного советского пианиста Алексея Скавронского казанские любители музыки знакомы вот уже около двадцати лет. Среди многих лауреатов, появляющихся на концертных площадках Казани, Скавронский явно выделялся глубокими, содержательными интерпретациями классической музыки. Особенно памятно вдохновенное прочтение Алексеем Скавронским музыки композиторов-романтиков.

Выступлением пианиста в Казани несколько дней назад был открыт Всесоюзный абонемент «Пианисты-лауреаты Всесоюзных и международных конкурсов — юным музыкантам Поволжья». Этот абонемент, впервые организованный Союзконцертом, посвящен Международному году ребенка.

Программа концерта была тщательно подобрана и адресована именно слушателям. В мастерском исполнении

Алексея Скворонского прозвучали сочинения Бетховена, Листа, Шопена, Скрябина, Кабалевского, Кажлаева. Пианист в выборе сочинений не пошел по пути наименьшего сопротивления, как это часто бывает в выступлениях перед юной аудиторией, когда исполнитель, заигрывая со слушателем, облегчает программу. Разнообразная программа концерта Скворонского свидетельствовала о серьезном, уважительном отношении музыканта к юной аудитории, для которой, перефразируя известный афоризм, следует играть так же хорошо, как и для взрослых, только немного лучше.

Свежо и искренне прозвучала юношески задорная сонатина Кабалевского. С хорошим чувством стиля были сыграны поэмы Скрябина и «Мефисто-вальс» Листа. Но несомненной кульминацией концерта стало исполнение Семнадцатой сонаты Бетховена, в которой пианисту удалось подняться до высот подлинного откровения. Давно не приходилось казанцам слышать такого Бетховена, начисто лишённого всяческой позы и фортепианных ухищрений. Логика исполнения была подчинена прежде всего раскрытию внутренней сути музыки. Поэтому так соразмерно выстраивалась архитектура трехчастной сонаты, так покоряюще звучал рояль, настраивая слушателей на постижение поэтического смысла Музыка.

К сожалению, слушателей на этом замечательном концерте можно было пересчитать по пальцам одной руки. Интересное начинание Союзконцерта не встретило нужной поддержки со стороны нашей филармонии. Было мало афиш, других форм рекламы — и вот в городе, где больше десяти музыкальных школ, музучилище, десятилетка при консерватории, — в нашем городе, концерт для юных музыкантов прошел при пустом зале.

Выступление Алексея Скворонского — не последний из концертов абонемента. Хочется надеяться, что в следующий раз музыкант и его слушатели обязательно встретятся.

17.9.1979. «Вечерняя Казань»

МИХАИЛ ПЛЕТНЁВ

ДО НОВЫХ ВСТРЕЧ В КАЗАНИ

Имя Михаиле Плетнев, молодого пианиста, победителя последнего Международного конкурса имени П. И. Чайковского, лауреата премии Ленинского комсомола, хорошо

известно не только у нас в стране, но и за рубежом. В мир большой музыки он вошел поразительно быстро и естественно. Многочисленные слушатели и крупнейшие музыкальные авторитеты в один голос говорят о двадцатилетнем пианисте как о большом явлении в искусстве.

Что же позволило Плетневу так резко выделиться в ряду многих лауреатов всевозможных конкурсов? Прежде всего — высокая духовность его исполнительского искусства, заставившая при первом же его появлении на эстраде говорить об удивительной зрелости таланта юного музыканта. Он совсем не похож на знаменитость. По-мальчишечьи угловатый, каждый вопрос он встречает настороженно, будто защищаясь от излишнего интереса к себе, говорит очень скупое и сдержанное. Но вдруг заинтересовавшись чем-то, преображается и начинает говорить горячо и увлеченно, с уверенностью человека, привыкшего размышлять глубоко и сосредоточенно.

Круг его интересов очень широк: музыка, литература, философия, спорт. Хорошо знакомый казанцам известный советский композитор и педагог А. С. Леман, профессор Московской консерватории, сказал о своем ученике по композиции так: «В Плетневе нет ничего от так называемого «витринного» пианиста-виртуоза, которых немало в наше время. Он, прежде всего — художник».

Недавно молодой пианист приезжал в Казань, чтобы принять участие в концерте, посвященном открытию симфонического сезона. Он исполнил Второй концерт для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского. Казанцы горячо аплодировали молодому музыканту, своему земляку. Сегодня Михаил Плетнев — гость «Вечерней Казани».

Михаил, вы сыграли в Казани Второй фортепианный концерт Чайковского. Очевидно, это не случайно!

Конечно, нет. К выступлению в родном городе я готовился особенно тщательно, очень волновался и поэтому выбрал свое любимое сочинение — Второй концерт, незадолго забытый. Меня привлекает в нем напряженный педюнок рояля и оркестра, их своеобразное состязание. Я очень рад, что мои исполнительские идеи не разошлись с представлениями дирижера Рената Салаватова, поэтому и атмосфера в оркестре во время концерта была творческая, играть было интересно.

Многим казанцам памятно выступление ученика средней специальной школы при консерватории Миши Плетнева с концертом Шоста-

ковича. Это был ваш дебют в качестве солиста симфонического оркестра?

Нет, это было уже в шестом классе. А до этого я с нашим школьным оркестром играл концерт Гайдна. Да, как пианист, вообще как музыкант я начинался здесь, в Казани. Вот увидел после долгой разлуки свою родную школу и вспомнил многое: первое сольное выступление в школьном зале, зачеты, экзамены ... Я очень благодарен школе, благодарен своему первому учителю Кире Александровне Шашкиной, замечательному человеку и музыканту.

Хотелось бы чаще бывать в родном городе. Надеюсь, что в мае будущего года вновь приеду в Казань — уже в качестве дирижера.

Плетнев-пианист, Плетнев-дирижер... Но ведь известно, что существует еще и Плетнев-композитор. Как вам удастся сочетать одно с другим!

Все это и есть, по-моему, профессия музыканта. В музыке меня больше всего привлекает сам процесс творчества — и сочинение, и выступление в качестве пианиста или дирижера. Вот только со временем туго. Сейчас меня все больше увлекают занятия композицией. Возможно, придется ради этого сократить число концертов. Но и от этого отказываться трудно ...

Что вы любите больше всего как исполнитель!

Произведения Чайковского. И стараюсь, как могу, пропагандировать его творчество. Лишь на первый взгляд кажется, что Чайковский широко известен. К сожалению, так сложилось в концертной практике, что активно исполняется лишь часть наследия гениального композитора, а сколько прекрасных его сочинений публике просто не знакомы. Мечтаю когда-нибудь записать на пластинки все сочинённое Чайковским для фортепиано.

Что близко вам в современной музыке?

Все, что талантливо — любой сфере: джаз, эстрада, классика.

Что же, по-вашёму, надо считать мерой таланта?

Прежде всего это — широта и всеохватность постижения мира художником, доверие и глубокое понимание всей

его сложности и многообразия. Когда же художник пытается втиснуть жизнь в рамки одной идеи, подчинить своей системе весь мир — по-настоящему талантливого произведения получиться не может. Вот это, по-моему, происходит с талантливыми композиторами-авангардистами, например, с Веберном.

Понятно, что большая часть вашего дня занята музыкой. А чем вы занимаетесь на досуге?

Изучаю языки, читаю, занимаюсь спортом. Я много езжу — только в прошлом году побывал в Норвегии, Дании, Великобритании, США, ГДР, Франции. Знание языка помогает общаться с музыкантами других стран, лучше понимать слушателя. Уже освоил английский, французский, немецкий, сербско-хорватский. Собираюсь всерьез заняться итальянским и испанским.

С удовольствием играю в футбол (в основном с соседями-мальчишками), бегаю. Более профессионально владею бадминтоном — у меня второй разряд, чем горжусь.

Успехов вам, Михаил. И с нетерпением ждем новой встречи с вами здесь, в Казани.

Спасибо.

22.9.1979 «Вечерняя Казань»

ФЛОРА ХАСАНОВА

В ПУТЕШЕСТВИЕ ЗА МУЗЫКОЙ

Музыкальная передача на телевидении — какой, казалось бы, простор для жанрового многообразия, творческой инициативы! Тем не менее, Казанское телевидение не часто балует своих зрителей содержательными, нестандартными музыкальными передачами. В чем тут дело? Почему, наряду с интересными музыкальными репортажами и тематическими вечерами, голубой экран представляет нам подчас иных мало даровитых, а иногда — и попросту не очень профессиональных исполнителей? Ведь в деле эстетического воспитания и пропаганды классической музыки (а речь идет именно о классической музыке) телевидению с каждым годом отводится все более важное место. Почему некоторые передачи музыкальной редакции нашего телевидения ведутся на откровенно провинциальном уровне?

Почему многообразная концертная жизнь нашего города, крупнейшего музыкального центра, практически не получает отклика на голубом экране?

Эти вопросы не риторические. Они рождены верой в творческую состоятельность и инициативу работников Казанского телевидения, на счету которых немало достижений. Последнее тому свидетельство — передачи из цикла «Фортепианная музыка композиторов Татарии». На экранах прошли пока лишь две передачи из этого цикла, но, пожалуй, уже сейчас можно сказать — это удача. И дело тут не в новизне формы. Телевизионные беседы у рояля — весьма традиционный вид музыкальной передачи. Здесь тот случай, когда уже найденная форма наполняется новым, интересным содержанием. Следует заметить, что искусством беседы мало кто владеет в совершенстве. Искусство телебеседы с воображаемым зрителем, могущим в любое время отвлечься, а то и выйти из комнаты в силу разных причин, — вещь вообще очень сложная.

Передачи из цикла «Фортепианная музыка композиторов Татарии» построены по монографическому принципу. Первая из них была посвящена творчеству Рустема Яхина, вторая — Александра Ключарева. Выбранный жанр позволил в емкой, сжатой форме дать целостное представление о двух замечательных татарских композиторах. В этом прежде всего заслуга автора, ведущего и исполнителя этой передачи, старшего преподавателя Казанской консерватории, дипломантки Всероссийского конкурса, пианистки Флоры Хасановой. Она рассказывает о любимых композиторах пристрастно, иллюстрируя свои мысли игрой на рояле. У нее не музыковедческий комментарий, а свое, глубоко индивидуальное слышание и понимание музыки, которым она и делится в ненавязчивой манере с телезрителем, оставляя за ним право в чем-то не согласиться с ней, поспорить, задуматься. Вот этот личностный взгляд известного толкователя татарской музыки делает передачи особенно интересными. Взгляд не голословный, а всякий раз подтверждаемый вдохновенной интерпретацией.

Впереди телезрителя ожидают встречи с фортепианной музыкой Р. Еникеева, Р. Белялова, Н. Жиганова и других композиторов. В добрый путь!

7.2.1981. «Вечерняя Казань»

ВСТРЕЧА С МУЗЫКОЙ

Фортепианный дуэт — одна из сложнейших разновидностей ансамбля. Здесь важна не только близость артистических индивидуальностей, но и единство исполнительской техники обоих музыкантов. Может быть, поэтому фортепианный дуэт — явление весьма редкое на концертной эстраде.

Совместное выступление наших известных пианисток — Заслуженного деятеля искусств ТАССР Эльзы Ахметовой и Дипломанта Всероссийского конкурса Флоры Хасановой — поначалу не могло не удивить: уж слишком несхожими казались дарования исполнительниц. У каждой из них свой, пристрастно очерченный круг авторов, глубоко индивидуальный, сложившийся стиль исполнения и, как свидетельство творческой состоятельности музыкантов, — своя публика с прочно установившимися симпатиями.

Однако при всех бесспорных различиях есть все же в творческом облике пианисток немало общего. Обе они воспитанницы казанской фортепианной исполнительской школы, неоднократно выступали в различных ансамблях, с вокалистами, струнниками, пианистами. Наконец, и Эльза Ахметова, и Флора Хасанова — активные пропагандисты татарской фортепианной музыки, первооткрыватели и интересные истолкователи целого ряда новых сочинений татарских композиторов.

Может быть, поэтому и в их первом совместном концерте наиболее яркое впечатление оставило исполнение драматически насыщенной, образно выпуклой сюиты Анатолия Луппова. Кстати, эта сюита прозвучит в исполнении Э. Ахметовой и Ф. Хасановой в Москве, в одном из концертов Дней литературы и искусства ТАССР. Удивительную слаженность и исполнительскую раскрепощенность продемонстрировали пианистки и в другом современном сочинении — в «Фантазиях на тему Паганини» польского композитора Лютославского.

В классической части программы были представлены композиторы разных стилей, что ставило ряд серьезных трудностей. Стоит отметить, что в чисто техническом смысле пианисткам удалось добиться поразительного единства. Порадовала высочайшая слаженность фразировки, штрихов, звуковая культура (несмотря на явную тембровую

несмыкаемость роялей) в ансамблях Генделя, Кребса, Шуберта, Прокофьева.

В общем, можно с уверенностью сказать, что дуэт Ахметова — Хасанова состоялся. Тому свидетельство — и теплый прием публики. Велики потенциальные возможности нового ансамбля. И хочется верить, что в скором времени этот дуэт вновь порадует казанскую публику своим искусством.

19.12.1980. «Вечерняя Казань»

ЭЛЬЗА АХМЕТОВА

И МАСТЕРСТВО, И ВДОХНОВЕНИЕ

Мне нравится искусство пианистки Эльзы Ахметовой. Оно живет по законам искренности и вдохновения. Ее интерпретации не всегда в каноническом смысле безусловны. Пианистка не являет со сцены строгие «хрестоматийные» прочтения. Поэтическая правота на ее концертах, как правило, побеждает окостеневшую, но все еще «солидную» исполнительскую норму-стандарт.

Правом на поэтическую достоверность обладают лишь художники с личностным взглядом на искусство. Творчество Заслуженного деятеля искусств ТАССР Э. Ахметовой — лично. Вот уже более двух десятилетий продолжается ее деятельность, которая, без сомнения, обозначила определенное направление в исполнительской культуре пианистов Татарии.

Истинный талант, как известно, с трудом поддается частным определениям. И все же: ахметовские интерпретации — это ощущение сиюминутности и стихийной непосредственности исполнения, когда слушатель как бы невольно вовлекается в создание звукового образа, фразы. Музыка звучит в ее исполнении естественно и одухотворенно. У нее не встретишь проходных мест и пустых умозрительных длиннот.

На эстраде, как на лакмусовой бумажке, проявляется человеческая сущность артиста. Можно рассуждать о своеобразном, чисто ахметовском звучании рояля, о принципах педализации и так далее. Но хочется сказать о главном — ее исполнение всегда человечно. Потому и любимо слушателем.

Ахметова — музыкант серьезный. Это проявляется и в выборе репертуара, подчиненного строгому замыслу, и в

эволюции ее художнического пути. Она завоевала признание вначале как прекрасная исполнительница романтической музыки. Но вот в последнее время мы стали свидетелями значительных достижений Ахметовой в музыке совершенно иных стилей. Подлинным откровением стало недавнее исполнение пианисткой с симфоническим оркестром Четвертого концерта Бетховена, сыгранного художнически проникновенно и зрело. Стилистически точно, с ярким колоритом прозвучала в дуэте с Ф. Хасановой фортепианная сюита А. Луптова, исполненная пианисткой в декабре в зале Музыкального училища.

И вот, наконец, недавнее выступление Эльзы Ахметовой в Актовом зале консерватории в ансамбле с певицей Галиной Ластовкой. Во многом примечательное выступление пианистки обнаружило не только знакомое нам мастерство и чуткость концертмейстера, но прежде всего удивительное музыкантское постижение музыки Генделя, Баха, Рахманинова. Это не был аккомпанемент в общепринятом смысле слова — это был дуэт равноправных стилий вокала и фортепиано.

15.1.1980. «Вечерняя Казань»

ИГРАЕТ ЭЛЬЗА АХМЕТОВА

Заслуженный деятель искусств ТАССР Эльза Ахметова принадлежит к числу ведущих татарских пианистов. Творчество этого самобытного музыканта — одна из значительных страниц в исполнительской культуре Татарии последних двух десятилетий.

Широка амплитуда деятельности Э. Ахметовой: сольные выступления в разных городах страны, концерты в качестве солистки симфонического оркестра, ансамблиста, концертмейстера. Она пропагандирует и редактирует новые сочинения татарских композиторов, ведет педагогическую и методическую работу в консерватории по классу специального фортепиано.

Воспитанница Казанской консерватории по классу специального фортепиано профессора А. С. Лемана, Ахметова еще в годы учебы в консерватории обратила на себя внимание одухотворенной самобытностью исполнения, свежестью фразировки, разнообразным звуком, романтической приподнятостью и одновременно естественностью высказывания.

Ахметовские интерпретации — это ощущение сиюминутности и стихийной непосредственности исполнения,

когда слушатель как бы невольно вовлекается в создание звукового образа, интонации, не испытывая при этом никакого «эстетического насилия».

Отчего это происходит? Ведь не секрет, что даже самым талантливым исполнителям публика не прощает отклонения от «нормы», если оно случайно или из разряда фортепианных «фокусов». Напротив, самое смелое, неожиданный прочтение, если оно логически оправдано, с благодарностью воспринимается слушателями как открытие.

Поэтическая правота интерпретаций Эльзы Ахметовой, как правило, убеждает. Музыка звучит в ее исполнении всегда одухотворенно. У нее не встретишь проходных мест и пустотных умозрительных длиннот. Тем не менее ее интерпретации, не будучи в каноническом отношении безусловны, поражают законченностью замысла, неслучайностью трактовок. Дело здесь не столько в магическом воздействии ее таланта, сколько в органической слитности всех чисто фортепианно-исполнительских компонентов с личностным взглядом художника-интерпретатора.

Интересно, что вхождение в мир большой музыки на эстраде началось у Ахметовой с Шопена. Не потому, что пианистке не удавалась музыка Баха или венских классиков. Напротив, она с огромным интересом и увлеченностью изучала творения великих мастеров до-романтической эпохи, музыку двадцатого века.

Но в сочинениях великого польского композитора ее личность раскрывалась с наибольшей полнотой и органичностью. Вероятно, секрет крылся в природе дарования исполнительницы, светлого и гармоничного по мировосприятию, внутренне близкого к поэтической соразмерности шопеновской музыки. Удивительно, что в исполнении Ахметовой Шопен не лишается трагедийной конфликтности или драматической значимости.

Наоборот, ее интерпретации шопеновской музыки прежде всего интересны своей содержательностью. Причем, амплитуда образов не сужается или сглаживается, а обретает ту высшую соподчиненность, имя которой гармоничность. В ней отчасти и кроется разгадка ахметовских интерпретаций крупных сочинений Шопена, таких, как все четыре Баллады, Соната си минор, Фантазия фа минор, Концерты. Драматургия в них выстраивается пианисткой не по «спасительному» принципу контраста (кстати, этот принцип в недостаточной «тонких руках» просто губителен для Шопена), а путем взаимооближения, взаимопроник-

новения контрастных образов, подчеркивания общности атмосферы поэтического воздуха сочинения. Отсюда и органичное толкование кульминации, не ослепляющих спонтанной предельностью переживаний, а всегда подготовленных предшествующим развитием.

Первая баллада Шопена. Уже во вступительном Largo в исполнении Ахметовой подчёркивается не столько суровая обособленность восходящих октавных ходов от главной темы в Moderato и всего, собственно, развития баллады, сколько обнаруживается удивительная связь трепетных интонаций задержаний, живого дыхания вступления, такого на первый взгляд откровенно четырёхдольного и «основательного» с шестидольной главной темой баллады. Кстати, ощущение шестидольности в балладе для Ахметовой необычайно важно. Она не позволяет себе уходить от метро-ритмического единства развития материала, тем самым выявляя и способствуя обогащению этого цементирующего начала. Может быть поэтому у неё нет головокружительных темпов и откровенно выпадающих из общего развития «сладких замираний». Может быть поэтому так органичен у неё переход после Agitato к побочной партии и так изящен и откровенно вальсообразен ми-бемоль-мажорный эпизод. Ахметова точно ведёт всё развитие к трагической кульминации в коде. Она не растворяется самоцельно в аккордовых «нарастаниях» в разработке, играя весь этот эпизод наполненно, но довольно сдержанно. Восторженность этого важного фрагмента не захлёбывающаяся, не реущая страсть в ключья, а возвышенно проста – пианистка как бы доверяется самой стихии музыки и собственной натуре, не пытаясь ничего укрупнять или заострять.

Более спорны, или вернее будет сказать, непривычны и неожиданны в исполнении Ахметовой миниатюры Шопена и других романтиков. Проявляется это прежде всего во фразировке и агогической самобытности. Но, пожалуй, это явление настолько своеобразно и национально автономно, что требует специального разговора о взаимовлиянии национальных исполнительских культур в интерпретации музыкальной классики.

Особо следует сказать о звуке Ахметовой. У неё роля звучит всегда „по-ахметовски“, играет ли она Бетховена Шопена или Яхиа. Причем звучит разнообразно и стилистически точно. Пианистка не признает прикосновения вообще. Звук, по ее мнению, не должен иметь влиятельную окраску, внетембровую, внесмысловую. Так в ре-минорном Концерте Баха звуковые линии чётки и рельефны, графически заострены. Играя Экспромты и Музыкальные моменты Шуберта пианистка добивается иной палитры звучания – более мягкой, певучей, темброво раскованной. Удивительно звучит у Ахметовой кантилена — мягко и наполненно. Так же наполненно звучит у неё самое активное форте. В арсенале выразительных средств пианистки

разнообразные оркестровые звучания, но рояль у нее никогда не бывает ударным.

Мастерски владеть звуковой палитрой помогает исполнительнице особенное, чисто ахметовское туше. Она удивительно чувствует кончик пальца. Особенно это ощутимо, когда пианистка на пианиссимо «достает» большой интервал — рука тогда даже чисто визуально приобретает «ахметовское обличье», пальцы все подбираются и вытягиваются, ладонь как бы открывается и «палец-солист» берёт необходимую ноту.

Тонка и чувствительна у Ахметовой педаль. Она не любит широких педальных мазков. У неё педаль, особенно в романтике, дышущая и лёгкая. Даже в современной музыке пианистка старается пользоваться педалью крайне экономно, памятуя, что педальный туман, как правило, прикрывает несостоятельность исполнителя.

Выйдя на большую эстраду, Эльза Ахметова сразу же завоевала репутацию вдохновенной исполнительницы романтической музыки. Но почти одновременно слушатели стали встречаться с пианисткой в совершенно неожиданном качестве — в роли первооткрывателя новых, только что созданных сочинений татарских композиторов. Причем это исполнение татарской фортепианной музыки было не просто профессиональным. Оно было прежде всего стилистически точным и современным в самом широком смысле этого понятия.

Это были годы расцвета камерного творчества многих татарских композиторов. Одновременно это были годы зарождения и становления традиций исполнения татарской фортепианной музыки. Эльза Ахметова вместе со своими коллегами была среди тех, кто эти традиции создавал. Традиции эти ныне успешно развивается новыми поколениями исполнителей, но тогда в пятидесятые годы важно было выявить основополагающие принципы исполнения мелодического орнамента, основанного на пентатонике, мелизматики, агогических отклонений. В успешном решении этих проблем Ахметовой, также как и другим исполнителям помогло тесное творческое общение с татарскими певцами, знание народного фольклора и особенностей исполнения народной музыки. Невозможно не назвать в этой связи вдохновенное прочтение Ахметовой Сюиты для фортепиано Н. Жиганова, где пианистка очень чётко прослеживает поэтическую драматургию цикла, проявляя незаурядное колористическое слышание в „Утре“, виртуозный блеск в зажигательной Токкатине, лирическую проникно-

венность в Вальсе. Ахметова – одна из интреснейших толкователей фортепианного творчества Р. Яхина. Как объяснение в любви ко всему живому и светлому звучит в её исполнении яхинский Вальс-экспромт. Робкая, нежная тема звучит у Ахметовой вначале чуть приглушенно и как бы в замедленном движении. Пианистка бережно опекает раскованные интонации, чутко прослеживает гармоническую ткань, затем постепенно как бы доверяется стихии движения, отдаётся во власть обретающего уверенность и силу вальса. Откровенно чётко звучат басы на фоне изящного орнамента правой руки. Искромётным аккордовым каскадом завершается пьеса Яхина. Пианистка играет его эффектно, в лучших традициях романтического музыки.

В её прекрасном исполнении прозвучали многие произведения Жиганова, Яхина, Ключарева, Ахметова, Мулюкова, Еникеева, Белялова и других. Деятельность пианистки в деле пропаганды татарской фортепианной музыки поистине впечатляюща: она выступала в Москве, Алма-Ате, Ижевске, Йошкар-Оле, Перми, Ярославле, принимала участие во многих пленумах Союза композиторов Татарии, фестивалях и декадах татарского искусства в разных городах страны, выступала на радио и телевидении.

Романтика и современность шли рядом. Но вскоре в концертных программах пианистки стала появляться классика: Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Скарлатти. Репертуар активно расширялся, зазвучал с эстрады Вебер, Равель, Прокофьев, Шостакович, Рахманинов, Скрябин, Дебюсси, Кабалевский, Леман и другие авторы.

Совершенствовался стиль пианистки, становился строже, экономнее в выразительных средствах. «Соединение академической точности с возвышенной свободой», — так определял манеру Эльзы Ахметовой Народный артист СССР, профессор Натан Григорьевич Рахлин, творческая дружба с которым связывала пианистку долгие годы. Выдающийся дирижер ценил в Ахметовой не только «блестящее владение инструментом и особый, насыщенный кларнетовым отзвуком теплый звук», но и ту удивительную музыкантскую и человеческую контактность пианистки с оркестром, «вызывавшую восторг у оркестрантов и публики». В содружестве с Натаном Рахлиным Ахметова с успехом исполняла концерты для фортепиано и симфонического оркестра.

Ансамблевое музицирование — особая сторона творчества Ахметовой. Она не замыкается в рамках одного ансамбля, с успехом выступает с разными певцами в

качестве концертмейстера, предпочитая монографические работы; играет в ансамбле с виолончелью, скрипкой, камерным ансамблем, в фортепианном дуэте. Значительным творческим результатом отмечены совместные выступления Ахметовой с певцами Галиной Лестовкой, народным артистом ТАССР Эмилем Заляльдиновым и Дипломанткой Всероссийского конкурса пианистов Флорой Хасановой.

Когда на сцене за роялем Эльза Ахметова — в зале ощущение доверительности к слушателю, тот нравственно-этический климат выступления, который позволяет говорить о высокой человечности искусства исполнителя.

Что может быть более ценным ...

3.6.1981. «Вечерняя Казань»

НАЗНИНА САБИТОВСКАЯ

КАМЕРТОН ДОБРОТЫ

Давно известно, что тому, кто не постиг науку добра, всякая иная наука приносит лишь вред. Настройка на камертон доброты — необходимое условие для любого полезного деяния. Особенно ощутимо это в искусстве.

На камертон человечности и доброты невольно настраиваешься всякий раз, соприкасаясь с творческой деятельностью известного татарского музыканта, пианистки Назнинэ Сабитовской.

Н. Сабитовская — Заслуженный деятель искусств ТАССР. Исполнитель, педагог, методист, редактор, руководитель, общественный деятель — и во всем удивительное сочетание человечности и высокого профессионализма с широким, поистине государственным подходом к делу, глубоким осознанием его общественной необходимости.

Сабитовская-исполнитель — это простота и доверительность в общении с слушателем, мягкий, красивый звук, естественность фразировки ...

Первые заметные успехи Назнинэ Сабитовская стала делать еще студенткой Казанской консерватории (которую она окончила по классу В. Г. Апрезова). Тогда же наметилась и репертуарная направленность начинающей пианистки, очерченная преимущественно советской и, в частности, татарской музыкой. Третьекурсница Сабитовская вышла победительницей внутри-консерваторского конкурса на лучшее исполнение советских произведений.

В скором времени молодая талантливая исполнительница, с успехом игравшая в концертах произведения Баха, Бетховена, Шопена, Листа, Шумана, Шостаковича и других композиторов, еще более строго ограничивает свой репертуар рамками только татарской музыки. Было ли ограничение искусственным? Думается, что нет. В нем со всей четкостью проявилось одно из определяющих свойств человеческой и музыкантской природы Сабитовской — умение подчинить себя, свой талант и знания тому делу, в котором в настоящее время нуждается национальная культура.

В 50—60 годы, отмеченные небывалым расцветом камерно-инструментальной и вокальной татарской музыки, как раз остро ощущалась потребность в профессиональных исполнителях, которые целиком посвятили бы себя пропаганде лучших достижений национального музыкального искусства. Н. Сабитовская была одной из первых. Причем сделала она это легко и естественно, как бы перекинув тем самым мосточек к своим музыкальным истокам — народным мелодиям, услышанным еще в детстве от отца ...

Ее отец, Газиз Шакирович, имел четырехклассное образование. Много профессий сменил он на своем веку, кем только не был — рабочим, шахтером, драматическим артистом ... Но для маленькой Назнинэ он был прежде всего музыкантом. Вернее, музыкальным волшебником, творившим настоящие чудеса на семейных вечерах. С завидной для самоучки легкостью Газиз Шакирович играл на многих инструментах. Народные мелодии властвовали в небольшой комнатке семьи Сабитовских. И не было для Назнинэ большей радости, чем веселиться, грустить, танцевать под звуки отцовских мелодий.

В четыре года она выучилась играть на татарской гармошке, и вскоре на упоминавшихся уже семейных музыкальных вечерах образовался забавный дуэт: известный в Казани виртуоз-гармонист Файзи Биккенин и четырехлетняя Назнинэ.

Затем были школа, музыкальное училище, консерватория — годы ученичества, годы профессионального становления, общения с выдающимися музыкантами, оказавшими большое влияние на формирование творческого облика Сабитовской, — пианистами М. Берлин-Печниковой, Г. Лукомским, Г. Коганом, композиторами Н. Жигановым, А. Монасыповым, дирижерами Н. Рахлиным, И. Шерманом ...

Но особое влияние — сам, вероятно, того не подозревая, — оказал на творческую судьбу Сабитовской композитор Р.

Яхин. В классе преподавательницы фортепиано А. В. Чернышевой, у которой начала свое музыкальное образование юная Назнинэ, существовала такая традиция: когда ее бывший ученик, тогда студент Московской консерватории, Рустем Яхин приезжал в Казань, он приходил в школу к своему первому педагогу с творческим отчетом — играл свои новые сочинения, произведения композиторов-классиков, импровизировал. Завороженно слушала школьница Назнинэ своего кумира. Тогда-то, в один из приездов Яхина, она окончательно решила стать музыкантом.

Пройдет время, и заслуженный деятель искусств РСФСР и ТАССР, лауреат Тукаевской премии Р. Яхин так напишет о Сабитовской:

«Имя талантливой пианистки, неутомимого пропагандиста творчества композиторов Татарии Назнинэ Сабитовской хорошо известно в широких кругах музыкальной общественности и многочисленным любителям музыки. Ее игру отличает тонкое чувство стиля, ансамбля, красивый разнообразный звук, техническое совершенство ...»

Пропагандист татарской музыки ... В самом деле, в те годы редко какой пленум композиторов ТАССР или концерт татарской музыки обходились без участия Сабитовской. Трудно назвать и авторов, чья музыка звучала в разных городах нашей страны в исполнении пианистки, —пришлось бы, пожалуй, перечислить всех татарских композиторов.

Исполнительское амплу Сабитовской определилось почти сразу. Она оказалась высококлассным и чутким партнером в ансамбле. На ее счету и сольные выступления, концерты с симфоническим оркестром, но в истории исполнительского искусства Татарии она, без сомнения, останется прежде всего как один из лучших концертмейстеров, способствовавший концертной деятельности многих талантливых певцов и инструменталистов.

Сегодня Н. Г. Сабитовская — один из ведущих педагогов Казанской консерватории, где она работает свыше 25 лет. Путь к педагогическому мастерству был долгим и сложным. По инициативе ректора, профессора Н. Г. Жиганова молодую выпускницу консерватории оставили на работе в вузе, а впоследствии доверили ей заведование кафедрой общего фортепиано. Не все получалось гладко у молодого педагога. Но, ощущая заботливую поддержку опытных коллег по кафедре, она много и упорно работала над освоением «высшего пилотажа» педагогики, училась создавать в общении со студентами тот нравственно-этический климат доверия и уважительности, без которого процесс обучения невоз-

можен. Это она поняла еще в годы собственной учебы. Ее первые музыкальные наставники, замечательные казанские музыканты Р. Поляков, А. Чернышева, А. Раниец, И. Аухадеев, давали своим ученикам не только крепкие профессиональные знания, но и уроки доброты, интеллигентности, бескорыстного служения музыке.

У кафедры общего фортепиано особая роль в музыкальном вузе. Не будучи специальной кафедрой, она тем не менее вносит весьма существенную лепту в становление и формирование музыкального мировоззрения и профессионализма студентов. Вся огромная масса студентов, за исключением пианистов, проходит через эту кафедру.

Среди учеников Сабитовской по классу фортепиано — многие известные музыканты, педагоги консерватории.

Педагогическая деятельность Н. Г. Сабитовской получила заслуженное признание. На сегодняшний день среди профессиональных татарских пианистов она одна из двух, кто был удостоен научного звания доцента. Высокие отзывы Союза композиторов Татарии и специалистов получила деятельность Сабитовской как редактора и методиста. В результате многолетних методических разработок, практических наблюдений и работы над созданием учебно-методического репертуара ею подготовлены к изданию и выпущены в Москве и Казани сборники: «Молодые композиторы Татарии», «Фортепианные пьесы композиторов Татарии на фольклорной основе», «Фортепианные пьесы композиторов Поволжья».

Удивительный руководитель Н. Г. Сабитовская — инициативный, требовательный, но в тоже время тактичный и чуткий. Так отзываются о ней в филармонии, где она несколько лет работала художественным руководителем, так говорят и ее коллеги по кафедре, где царит атмосфера подлинного творчества, уважительного отношения к специалисту, к человеку.

У коммуниста Сабитовской слова никогда не расходятся с делом. Необыкновенно преданный своему делу специалист, принципиальный и одновременно отзывчивый, обязательный человек, Назнинэ Газизовна пользуется заслуженным авторитетом. Об этом свидетельствует тот факт, что коммунисты консерватории в течение трех лет избирали Сабитовскую своим партийным секретарем. К тому же она вот уже три созыва является депутатом Вахитовского райсовета.

Ее общественная активность поражает. Как депутата и члена райкома партии Назнинэ Газизовну

можно встретить в цехах заводов, в ГПТУ, в школах. Она занимается улучшением жилищных условий своих избирателей, интересуется культурным досугом студентов города, работой районных библиотек, посещает общежития ... Но главная ее забота в последнее время — эстетическое воспитание молодежи. На одном из пленумов Вахитовского райкома партии с большим интересом было встречено выступление Сабитовской, в котором она предложила создать координационный центр с участием представителей заводов и творческих организаций для улучшения эстетического воспитания.

Коммунист, депутат, музыкант, педагог, — что же для нее главное? Вероятно, все вместе. Иначе и не может быть. Ведь она — советский музыкант.

15.9.1981 «Вечерняя Казань»

ЕВА ЮРОВСКАЯ

ВОСПОМИНАНИЕ О ПЕРВОМ РОЯЛЕ

Город погружался в темноту. Медсестра Ева Львовна Юровская медленно шла после работы по сумеречным улочкам и неизменно выходила к старой деревянной лестнице, спускавшейся вниз к Волге. Оперевшись о поручни, она смотрела на размытые в предвечернем воздухе очертания реки и вспоминала солнечную Одессу, консерваторию, знаменитую школу имени Столярского, где она вела класс фортепиано, родных, друзей ...

Гул военных самолетов возвращал ее к действительности, к маленькому, в основном одноэтажному городку Зеленодольску, куда она в самом начале войны, потеряв семью, попала вместе с тысячами других эвакуированных. Город, где она стала медсестрой, и где никто не догадывался, что ее пальцы, делающие перевязки, компрессы, уколы, еще совсем недавно извлекали из рояля музыку Баха, Шуберта, Чайковского.

Но сейчас не до музыки. Как сказал один раненый фронтовик: „У войны своя музыка — вой сирен, ухающие разрывы снарядов, стоны раненых“. Ева Львовна чувствовала, что в суровом высказывании раненого была своя правда, и все же такие звуки войны даже в переносном смысле не могла назвать музыкой. Ведь для нее музыка начиналась с детских ручонков, играющих обыкновенные гаммы, начиналась с надежды. Теперь же едва окрепшие детские руки наравне со

взрослыми трудятся на колхозных полях, у заводских станков. Это была музыка войны — музыка мужества.

Однажды, проходя мимо одного из домов, Юровская услышала из открытого окна звуки фортепиано. Войдя в дом, она увидела девочку лет десяти, подбирающую на расстроенном пианино незамысловатую мелодию.

Хочешь учиться музыке? — спросила Ева Львовна.

Хочу, — ответила девочка, доверчиво посмотрев на незнакому женщину.

Так у Е. Л. Юровской появилась в Зеленодольске первая ученица по фортепиано, так в ее жизнь вернулась музыка. Пройдут годы, девочка эта, Маргарита Леонова, одной из первых окончит музыкальную школу, затем музыкальное училище параллельно с университетом, вернется в родной Зеленодольск, станет завучем школы и педагогом класса фортепиано, из которого выйдет немало одаренных музыкантов.

Но это потом, а пока была лишь надежда и несколько учеников, к которым после работы спешила немолодая уже медсестра. Плату за уроки она брать отказывалась, большинство учеников были детьми фронтовиков. Разучивая с ними простенькие пьесы, подбирая по слуху песни, играя сама отрывки из классических сочинений, она мечтала о создании музыкальной школы.

Когда желающих заниматься стало больше десяти, она направилась в горисполком, где ее поддержали и предложили заняться организационными вопросами. Начались счастливые хлопоты, Ева Львовна бегала в поисках помещения, разыскивала и скупала на собственные деньги ноты, договаривалась о приобретении инструментов и боялась поверить — война, а люди идут на все, чтобы помочь организовать первую в городе музыкальную школу. Значит, сильна надежда на победу.

Настал день приемных экзаменов. Худые от недоедания дети старательно отхлопывали ладошками обязательные ритмические фигуры, пели песенки, отгадывали нотки на слух — словом, несмотря на суровое военное время, экзамен проводился по воспоминаниям его участников, со всей строгостью. Было отобрано 25 детей, которые начали заниматься в выделенных двух классах общеобразовательной школы № 5.

За 15 пудов картошки был приобретен первый рояль. Педагоги вместе с родителями заготавливали дрова на зиму, приобретали инвентарь, нехитрую мебель. С учебными пособиями и нотами дело было посложнее, пришлось на

попутных машинах добираться в Казань, обращаться за помощью в Министерство культуры, в музыкальные школы Казани.

Главные же усилия были направлены на то, чтобы ребята получили полноценные знания во всем объеме школьной программы. Трудно поверить, но уже в те годы в школе существовали не только специальные классы фортепиано, скрипки и, чуть позднее, виолончели, но и ритмики, сольфеджио, музыкальной литературы. Большим событием для школы стало создание хора, который возглавил бывший фронтовик, большой энтузиаст хорового пения Иван Николаевич Петров. Конечно, хор был поначалу небольшим, но с самого начала И. Н. Петров, который, кстати, руководил хором бесценно свыше двадцати лет, в своем репертуаре ориентировался в основном на классику.

Так родилась сорок лет назад Зеленодольская музыкальная школа. Уже через год, полтора ее воспитанники стали выступать с концертами в школах, на заводах. Особенно памятно для первых учеников школы выступления перед ранеными бойцами в госпиталях ...

Прошли годы. Школа окрепла, стала одной из крупнейших в республике, превратилась в подлинный центр музыкальной культуры города. Многие воспитанники школы стали профессиональными музыкантами, работают преподавателями в консерватории, в музыкальных училищах, в симфонических оркестрах, в оперных театрах, в школах. Есть среди них лауреаты и дипломанты различных музыкальных конкурсов. И все они неизменно приезжают в родную школу с концертами, на встречу с нынешними ее учениками.

На всех отделениях Зеленодольской музыкальной школы сегодня занимаются около тысячи юных музыкантов. От первых двадцати пяти к тысяче — таков путь школы за сорок лет. Но не одними цифрами она может гордиться сегодня. Прежде всего своим педагогическим коллективом, среди которых много специалистов с высшим образованием, активно действующих музыкантов, занимающихся просветительской деятельностью в городе и районе.

Каждый день сотни юных зеленодольцев, держа нотные папки, устремляются в свою музыкальную школу. Там их учат верить в прекрасное, верить в мечту.

18.12.1983 „Советская Татария“

СОМНЕВАТЬСЯ – ЗНАЧИТ ИДТИ ВПЕРЕД

Репетиция симфонического оркестра в актовом зале Казанской консерватории. Звучит самый знаменитый в мире фортепьянный концерт — Первый концерт Чайковского. Немногочисленные слушатели удивленно переглядываются: куда подевались традиционные громоподобные аккорды фортепьяно в самом начале концерта? Почему музыка звучит так непривычно просто, без всем знакомой патетики? Ощущение всепроникающей доверительности и человечности — да, это и есть Петр Ильич Чайковский. Таким его слышит пианист Лазарь Берман:

Чайковскому совершенно несвойственны прямолинейность, излишняя громкость — вспомним его симфонии, оперы, романсы. Впрочем, об этом говорит и авторская редакция концерта, по которой я играю.

Почему-то большинство пианистов предпочитают позднейшие редакции, с добавлениями, которые не принадлежат перу композитора, и, по-моему, обедняют тем самым его музыку.

Может быть, дело в том, что у исполнителей и, соответственно, у слушателей выработался определенный стереотип восприятия многих известных произведений, от которого порой трудно отойти?

Такие сочинения напоминают корабли, которые вот уже много лет бороздят океан музыки. Как у любого корабля, их подводная часть обрастает ракушками, покрывается ржавчиной ... Поэтому мы, исполнители, просто обязаны вновь и вновь возвращаться к авторскому тексту, и тогда, я уверен, нас всех ожидают удивительные открытия.

Вот послушайте, какую интересную вещь я обнаружил в этом эпизоде из второй части! (Берман стремительно подходит к пианино, начинает играть). Это я только сейчас понял, прямо на репетиции, а прежде никак не мог до конца ощутить этот эпизод, всегда был как-то неуверен, исполняя его.

А как давно вы играете концерт Чайковского?

Четверть века. Не удивляйтесь: я постоянно сомневаюсь — готово ли сочинение для эстрады, можно ли вынести его на суд слушателей. И даже когда работа, казалось бы, закончена, все равно очень волнуюсь.

Несколько странно слышать такое признание от человека, чье имя стало символом технической непогрешимости и связано со многими

концертными триумфами. Ведь западные музыкальные критики даже ввели в обиход выражения «загадка Бермана», «феномен Бермана»...

И тем не менее это так. Скажу больше: без этой неуверенности я так и остался бы пианистом, который едва успевает угнаться за собственными руками. В свое время я, как и многие другие музыканты, переболел болезнью молодости, когда техническое развитие опережает музыкантское, и ты думаешь, что техника — это все. Сейчас-то я понимаю, что техника — это только начало.

Мы знаем, что вы учились у выдающихся музыкантов С. И. Савшинского и А. Б. Гольденвейзера. Кто еще оказал на вас влияние как на художника?

Я бы сказал так: оказал и оказывает, потому что художник, даже в зрелом возрасте, не есть нечто застывшее, раз и навсегда сформированное. Мне лично повезло на встречи с выдающимися музыкантами. Это и непревзойденный Святослав Рихтер, и блестящие дирижеры Караян, Бернштайн, Мазур, Аббадо, Маазель, с которыми мне приходилось выступать в разных странах.

А с кем из советских дирижеров вы работаете охотнее всего?

С Вероникой Дударовой. Хорошие контакты установились у меня с оркестрами Красноярска и Кисловодска. Самых добрых слов заслуживает, на мой взгляд, и ваш оркестр. Конечно, трудно судить об оркестре, не послушав его со стороны, но играть с казанскими музыкантами было приятно, чувствовалось, что они не отыгрывали аккомпанемент, а по-настоящему работали. Правда, мне показалось, что струнники в оркестре посильнее, но это наблюдается почти во всех отечественных оркестрах.

Что вы можете сказать о казанской публике?

Казанцы умеют слушать и понимать классическую музыку. Во всяком случае, на обоих «концертах я чувствовал желанный контакт с залом.

Концерты, поездки, работа над новыми программами ... Ну, а в свободное время?

Собираю марки, связанные с историей второй мировой войны. Она оставила шрамы в судьбе каждого из нас. Марки о войне — это еще одно напоминание о трагедии, которая не должна повториться.

Антивоенная тема всегда волновала меня и как человека, и как музыканта. Думаю, что сегодня, когда вопрос о войне и мире стоит с особенной остротой, мы, музыканты, должны по-своему участвовать в борьбе за мир. В ближайшее время мне предстоят гастроли в Париже, Западном Берлине, в других европейских городах, и я не случайно включил в программу гастрольных концертов Восьмую сонату Сергея Прокофьева, посвященную этой теме.

От имени казанских любителей музыки разрешите поблагодарить вас за радость, которую доставила нам встреча с вашим искусством.

23.9.1983. «Вечерняя Казань»

РУДОЛЬФ КЕРЕР

МУЗЫКА ДЛЯ ВСЕХ

Искусство пианиста Рудольфа Керера редко оставляет слушателя равнодушным. Недавние концерты прославленного музыканта в Казани подтвердили это. Мнение взыскательной казанской публики не было единодушным: одни восторгались стихийным размахом и виртуозностью, у других вызывало недоумение непривычно сдержанная, почти аскетичная манера игры, рождавшая порою ощущение эдакого небрежного наигрывания. Слушатели спорили о кереровском прочтении известных сочинений Бетховена, Шумана, Шопена, о его фразировке, темпах.

Мы встретились с Керером в филармонии на следующее утро после симфонического концерта.

Рудольф Рихардович, не скрою, многим слушателям показалась весьма спорной ваша трактовка Шумана и Шопена.

Что ж, право слушателя,—принимать или принимать то или иное прочтение. Лично я, когда готовлю произведение, никогда не слушаю записей, пытаюсь самостоятельно докопаться до сокровенного смысла музыки. Допускаю, что мой взгляд не совпадает с общепринятым — отсюда и впечатление спорности.

Ориентируетесь ли вы на какого-то определенного, своего слушателя?

Нет, мне кажется, что интерпретация должна при всей ее оригинальности быть доступной любой, самой массовой аудитории.

Значит, вы допускаете, что классическая музыка может стать поистине массовой! Даже поспорить с эстрадой!

Наверяд ли это произойдет в ближайшее время, хотя я твердо убежден, что слушателя серьезной музыки мы теряем по собственной вине. Я имею в виду довольно многочисленную армию исполнителей. Мало мы ищем новых форм приобщения к серьезной музыке. Слушателя надо воспитывать с детства.

Однажды меня попросили, когда я был на гастролях в сибирском рабочем городе Новокузнецке, поиграть для читателей детского библиотечного абонемента. Выйдя к своей небольшой аудитории, я растерялся — в зале сидели дети от восьми до двенадцати лет. Обычные школьники. Что им играть? «Аппассионату» Бетховена? Сонату Шопена? Я начал с сонаты Моцарта, предварительно рассказав о содержании музыки, ее характере. Потом рассказал им о Бетховене и сыграл одну из сонат. Надо было видеть, как они слушали! Это одно из самых замечательных впечатлений в моей концертной жизни.

А сколько всего вами сыграно концертов?

Считая вчерашний — 1326. Это за восемнадцать лет.

Внушительная цифра. Примерно каждые три-четыре дня — выступление. За эти годы вы побывали в 140 городах Советского Союза, гастролировали во многих зарубежных странах Европы, Азии, Америки. Расскажите, пожалуйста, как вы начинали.

Сначала все в моей жизни складывалось вполне традиционно. Я родился в семье музыкального мастера. В нашем гостеприимном доме постоянно звучала музыка в исполнении хороших музыкантов, друзей отца. Я начал учиться, как и все дети, с шести лет — школа, училище. Кончил два курса Тбилисской консерватории, когда началась война. Затем жизнь так распорядилась моей судьбой, что в консерваторию я вернулся только через тринадцать лет. За это время я успел кончить учительский институт, проработать шесть лет в школе преподавателем математики. Но в конце концов любовь к музыке победила, в возрасте тридцати лет я пришел в Ташкентскую консерваторию, где потом и работал. О большой сцене я тогда и не мечтал. И если бы не почти случайная поездка в 1961 году на Всесоюзный конкурс пианистов в Москву, неизвестно, как бы сложилась моя судьба. Конечно, многолетний перерыв дает о себе знать и по сей день. Приходится много работать,

чтобы восполнить многие пробелы, хочется выучить и сыграть массу замечательной музыки.

Всесоюзный конкурс в 1961 году завершился триумфальной победой никому неизвестного пианиста из Ташкента Рудольфа Керера. Победителю в то время было почти 38 лет — случай уникальный в истории музыкального исполнительства. Пресса была единодушна — на большую сцену пришел пианист мирового ранга, законченный мастер. Последовали приглашения на работу в Московскую консерваторию, на гастрольные поездки, даже в кино...

Да, неожиданно я получил приглашение сниматься в художественном фильме «Аппассионата» в роли известного пианиста и дирижера Исаи Добровейна, который по ходу фильма встречается с Лениным и играет Владимиру Ильичу «Аппассионату». Режиссер не искал внешнего сходства с Добровейном, когда приглашал меня на его роль. Ему важна была, как он говорил, моя манера игры Бетховена. Я долго отказывался сниматься, но не устоял под напором «киношников», о чем сейчас не жалею, ведь в профессии актера и пианиста есть много общего. Правда у актера нет живого контакта с публикой, а это так важно для меня. Может быть, поэтому не люблю записываться на пластинки. Вместо живых человеческих глаз видишь мертвый глазок микрофона — сразу теряешь настроение, волнуешься...

А выходя на сцену вы разве не волнуетесь?

Конечно, волнуюсь но это особое волнение, создающее творческий тонус. А излишнее волнение сковывает, сказывается на качестве выступления.

Итак, музыка, концерты, педагогическая работа в Московской консерватории, где вы воспитали плеяду интересных исполнителей, среди которых выделяется бразильский пианист А. Мерейра-Лима. А чем вы увлекаетесь в свободное время!

Я давний и страстный автолюбитель. Люблю путешествовать за рулем. Объездил на своих «Жигулях» Крым, Кавказ, побывал в Финляндии, Румынии, Чехословакии. Получаю огромное удовольствие, управляя машиной.

Ваши дети тоже музыканты?

Нет, мои сыновья медики.

Ваши впечатления от Казани?

Самые радужные! Очень музыкальный город. Надеюсь приехать к вам еще.

Спасибо. Ждем новых встреч.

27.02.1980. «Вечерняя Казань»

АЛЕКСЕЙ НАСЕДКИН

ОТ СЕРДЦА К СЕРДЦУ

Имя пианиста Алексея Наседкина хорошо известно любителям музыки в нашей стране и за рубежом. Недавно он принял участие в концерте симфонического оркестра Татарской филармонии, с успехом исполнив Концерт А. Скрябина. Сегодня заслуженный артист РСФСР, лауреат международных конкурсов, заведующий кафедрой Московской консерватории, профессор А. Наседкин — гость нашей газеты.

Алексей Аркадьевич, ваш приход в мир большой музыки был настолько ранним и ошеломляющим, что невольно хочется спросить, как вы относитесь к вундеркиндам? Что испытывает юный талант, приковавший внимание миллионов любителей музыки?

Вундеркинд? А какое это отношение имеет ко мне? Я себя не ощущал вундеркиндом. Да, я рано стал выступать на эстраде, но свою исключительность не чувствовал.

И тем не менее пресса пестрела восторженными откликами. А в «Комсомольской правде» даже появилась статья под таким названием — «Моцарт? Нет — Алеша Наседкин»!

Помню, что, когда прочитал статью, мне стало прямо-таки плохо. Четыре дня не ходил в школу: было неудобно. Вместе с тем можно ли сказать, что я ощущал ранее, до статьи, или после нее какой-то особый груз? Пожалуй, нет. Ответственность чувствовал. Но все это не мешало мне учиться вместе со сверстниками без всякого особого расписания, жить интересами класса, участвовать в его жизни.

Вообще путь в искусстве у всех разный. У одних пик творческих достижений приходится на детские годы, у других — на более зрелый возраст. Вариантов здесь множество. Вот гениальный Россини написал «Севильского цирюльника» в 24 года, и эта опера оказалась его лучшим творением.

Известны и примеры творческого долголетия. Достаточно вспомнить Гёте, Верди, а из пианистов Артура Рубинштейна, который успешно концертировал до девяноста лет.

Кстати, талант Рубинштейна зазвучал в полную силу именно в зрелом возрасте. Мне посчастливилось встречаться с этим легендарным музыкантом и даже играть ему. Я был тогда студентом консерватории, а Артуру Игнатьевичу далеко за 70. Он приезжал в Москву на гастроли, и я, как и остальные слушатели, был поражен той творческой силой и совершенством, которые демонстрировал за роялем этот далеко не молодой музыкант. Что касается ранних блистательных дебютов, то, увы, они впоследствии не всегда оправдывают те надежды, что с ними связывают.

Вероятно, во многом это зависит от педагогов — насколько бережно направляется талант. Вам в этом смысле повезло: вашими наставниками были выдающиеся педагоги Н. Артоболевская (в школе) и Г. Нейгауз (в Московской консерватории).

Да, это музыканты, которым я обязан всем. Они не только научили меня играть на рояле. Благодаря им я научился жить, дышать, ориентироваться в мире музыки. И, наверное, как результат — стал сочинять музыку сам. До сих пор, несмотря на огромную занятость исполнительской и педагогической деятельностью, не перестаю считать основным своим призванием сочинительство.

Вообще пианист, сочиняющий музыку, как мне кажется, значительно отличается от исполнителя, не занимающегося композицией. Собственно, так было всегда. Вспомним Листа, Рахманинова. Уверен, исполнительские достижения во многом обусловлены их композиторским творчеством. Всем известен пример Святослава Рихтера, обладающего громадным импровизаторским дарованием. Большой композиторский талант был у моего незабвенного учителя Генриха Густавовича Нейгауза. Сочинение музыки — это, ко всему прочему, и творческая, личностная позиция.

К сожалению, это качество присуще далеко не всем пианистам. Вообще, не кажется ли вам, Алексей Аркадьевич, что в последнее время престиж профессии музыканта несколько упал? Родители с гораздо меньшим энтузиазмом стремятся, чтобы их ребенок стал впоследствии музыкантом-профессионалом ...

Может, это и верно. Ведь истинных, прирожденных музыкантов, композиторов, исполнителей мало. По-моему основная задача музыкальных школ — научить любить музыку. На деле же педагоги, борясь за пресловутые отметки, зачастую заставляют не очень даровитых детей по полгода учить одни и те же сочинения и в конце концов

добиваются того, что у ребенка теряется всякий интерес к занятиям. А музыкальное искусство теряет потенциально-го слушателя. Вероятно, настало время изменить наши взгляды на многие проблемы музыкального воспитания, профессионального образования, концертной жизни.

Не относится ли это и к музыкальным конкурсам? Известно, что в настоящее время конкурс, к сожалению, — единственный путь на большую эстраду. Однако вам, прошедшему через горнило пяти международных конкурсов (напомню читателям, что Наседкин во всех пяти завоевал звание лауреата, а в трех стал победителем), как никому другому, известно, что звание лауреата не всегда свидетельствует о творческом потенциале исполнителя.

Согласен. Мы знаем, к сожалению, случаи, когда тот или иной пианист или скрипач, получив премию на одном из многочисленных конкурсов, впоследствии никак не оправдывает высокого звания лауреата. Большинство конкурсантов — люди даровитые. Но случается, что лауреатом неожиданно становится исполнитель весьма средней одаренности.

И получает право на концертную деятельность. А потом мы сетуем на плохую посещаемость концертов.

Да, проблемы эти взаимосвязаны. Сейчас в печати обсуждаются вопросы совершенствования концертной жизни. В частности, это касается лауреатов. Есть мнения, что, получив звание лауреата, молодой музыкант должен вначале зарекомендовать себя в сборных концертах и уж только потом претендовать на сольные программы.

Вместе с тем у конкурсов есть и немало положительных сторон. На них ярко проявляются новые музыкальные дарования, они в огромной степени стимулируют творческий и профессиональный рост, поскольку позволяют молодым музыкантам учиться друг у друга. Кроме того, важно помнить, что успешное участие советских музыкантов в международных конкурсах способствует повышению престижа советской пианистической школы, всей системы нашего музыкального образования.

В последнее время много спорят о якобы новом исполнительском стиле, доминирующем сейчас в искусстве. Суть его в известной степени объясняется поворотом к определенному рационализму исполнительских концепций, более интеллектуальному осмыслению, отходу от романтических традиций.

Мне эти разговоры кажутся надуманными. Разумеется, нельзя играть без соответствующего замысла. Но когда сухо следуют исполнительской схеме, это уже не музыка. Музыка должна идти от сердца к сердцу. Иначе не возникает контакта между исполнителем и слушателями. Лично я рациональность не приемлю. Главным же достоинством исполнителя считаю непосредственность.

Соглашаясь с вами, нельзя не вспомнить Натана Григорьевича Рахлина. Вот у кого музыка поистине шла от сердца к сердцу!

Да, это был музыкант, общение с которым приносило радость и слушателям, и исполнителям. Полная самоотдача. Он умел «заражать» музыкой. В его исполнении всегда был высочайший градус непосредственности. Я очень благодарен судьбе за общение с этим замечательным дирижером. С большим волнением принял приглашение участвовать в концерте его памяти и с радостью убедился, что память о Рахлине в Казани жива, чему свидетельство — и ваш отличный симфонический оркестр.

26.02.1986 «Вечерняя Казань»

ВЕРА ГОРНОСТАЕВА

ЗЕМНАЯ ВЫСОТА

Можно смотреть на мир сквозь узкую щелочку профессионализме, а можно на крыльях профессионализма набрать высоту, равную музыке, которую играешь. И тогда ...

Впрочем, тогда слова бессильны. Послушаем Шопена в исполнении пианистки Веры Горностаевой. Это музыка нашего современника. Она осязаемо безыскусственна и чело-вечна. С хрупких образов мазурок словно бы снят привычный и порядком надоевший налет некоей эстетической манерности. Мне кажется, обжигающая правдивость интерпретаций В. Горностаевой именно в этом умении услышать и передать движение чувства композитора к обретению гармонии, внутренней соразмерности, к истине.

Ее Шопен — возвышенный и в то же время земной. Горностаева как будто показывает, «из какого сора растут стихи». Вот магия истинного прочтения — рельефность фразировки, мужественная аскетичность кульминаций в сонате; недвусмысленная звуковая определенность там, где мы привыкли к так называемой «звуковой дымке»; драма-

тургическая выстроенность не только каждой миниатюры и развернутого сонатного цикла, но и всей программы концерта. Пианистка возвратила нам подлинного романтика фортепьяно — Шопена, которого мы любим и которого, пожалуй, казанцы не слышали со времени незабываемого, почти десятилетней давности, концерта Якова Флиера.

Чем Вам дорог Шопен?

Постижение Шопена — это школа человечности, — ответила она. — Сколько бы ни играла его, не перестаю испытывать трепет и благоговение перед этой тайной человеческого гения, в музыке которого сочетаются высокая духовность с доступностью и простотой. И каждый раз Шопен открывается по-новому, поэтому приходится долго и много работать, отбирая сочинения для публичного показа.

Вы предпочитаете монографические программы?

Да. Под этим я понимаю внутреннюю логику концерта, а не просто имя одного автора на афише.

Некоторые молодые пианисты считают, что на сцену следует выносить только выверенные до мельчайших подробностей интерпретации, исключающие всякую импровизационность, творческую инициативу. На ваших же концертах слушателей не покидает ощущение сиюминутности, когда звуковой образ, фраза, мысль рождаются непосредственно во время исполнения.

Можно бесконечно долго работать над произведением, тщательно выверять все компоненты исполнения, но только во время концерта — я убеждена в этом, — во время живого общения со слушателем происходит истинное рождение произведения. Момент «сделанности», конечно, необходим, это фундамент интерпретации, но без живого, импровизационного начала любая домашняя заготовка прерастает в догму.

Как вы проводите обычно день перед концертом?

Стараюсь следовать примеру Артура Рубинштейна. Он говорил так: «Я жертвую точностью во имя свежести». Вот и я — не занимаюсь, не репетирую, сплю, отдыхаю, гуляю. Для меня очень важно состояние, с которым выхожу на сцену.

Как вам игралось в Казани?

Я люблю играть в вашем городе. Здесь удивительно тонко умеют слушать.

Вера Васильевна, вы один из ведущих советских фортепьянных педагогов, профессор Московской консерватории. Любителям музыки хорошо известны многие ваши ученики — лауреаты международных конкурсов А. Слободяник, П. Егоров, Д. Иоффе, С. Кручин, М. Ермолаев, Э. Анджапаридзе и другие. Как вам удается успешно сочетать активную исполнительскую деятельность с педагогической? Ведь кто-то из известных музыкантов сказал: «Педагогика — радость, но за счет всего остального».

Видите ли, меня, как музыканта, во многом как раз сформировала педагогика. Долгое время я занималась в основном ею, пока не почувствовала, что не могу не играть, что есть о чем сказать слушателям. Сочетать одно с другим, действительно, очень трудно. Меня часто спрашивают, что я больше люблю — играть или преподавать. И то, и другое — моя жизнь. Ученики — это добрые друзья и, пожалуй, самые строгие критики. Я часто беру их с собой в гастрольные поездки, как и на этот раз ...

Казанцы с большим интересом встретили выступление учеников В. Горностаевой. В зале музыкального училища играли П. Генюшас, М. Мурач, лауреат первого конкурса имени С. Рахманинова А. Корниенко, И. Илья. Школа Горностаевой — это содержательность, осмысленность интерпретаций, высокая техническая и звуковая культура. Это личностное отношение к исполняемой музыке. Все эти качества она прививает своим воспитанникам.

6.03.1984 «Вечерняя Казань»

ФЕНОМЕН ГОРНОСТАЕВОЙ

Вера Горностаева — вслушайтесь в это имя, знакомое по афишам, пластинкам, телепередачам. Оно наполнено раздражающей энергией устремления и преодоления. Вера Горностаева — это силовое поле пристрастности, в котором не расположишься с комфортом для созерцания прекрасного, где тебе не преподнесут сладкий компот музыкальных удовольствий. Может быть поэтому столь непримиримы споры вокруг этого имени: одни восторженно поклоняются, другие не приемлют, только равнодушных не встретишь.

Какая же она — Вера Горностаева? Ясно лишь одно: ее облик, к счастью, лишен канонических очертаний. Да, все верно: не только замечательная пианистка, но и выдающийся педагог, талантливый музыкальный писатель, один из самых популярных телепублицистов, прирожденный оратор и полемист. Но не в перечислении же этом разгадка? Хотя в нём обозначилось нечто существенное — многосторонность проявлений личности.

Итак, феномен личности ... В свой прошлый приезд в Казань после нонцерта учеников ее класса Вера Васильевна отвечала на вопросы слушателей. Среди прочих был вопрос о сущности стиля Гайдна.

— Представьте себе человека,— сказала Горностаева, — который на протяжении долгих лет должен был стоя присутствовать на обеденных церемониях своего господина, князя Эстергази. Это была трагедия и повседневная жизнь великого Гайдна ...

И только потом были сказаны слова о музыке, о характерных чертах стиля Гайдна. Для Горностаевой в основе любого явления искусства всегда лежит этическое начало.

Попробуем задуматься об основах стиля самой артистки. Феномен Горностаевой складывался непросто. Ее судьба отличается от судеб ее сверстников, гастролирующих исполнителей. По собственному признанию, на большую сцену она пришла из педагогики. Случай едва ли не единственный — чтобы в 37 лет начать активную концертную деятельность и стать в один ряд с ведущими пианистами страны.

Да, в судьбе Горностаевой много непривычного. Получив прекрасное образование в Московской консерватории по классу Г. Г. Нейгауза и став лауреатом международного конкурса, молодая пианистка все свои силы отдает педагогике, появляясь на сцене лишь время от времени. «Период молчания» длился 15 лет. За эти годы она добилась выдающихся результатов, став одним из самых молодых профессоров Московской консерватории и воспитав целую плеяду замечательных пианистов.

Одновременно Горностаева делает уверенные шаги в музыкальной публицистике. И наконец возвращается на концертную эстраду. Возвращается самобытным, зрелым художником.

Умение раскрыть самое основное, сокровенное в произведении — редкий дар. Горностаева владеет им и в педагогике, и в публицистике, и в исполнительстве. Она играет, пишет, говорит для всех. Нет, она не пытается

угодить разношерстным, а порой и не взыскательным вкусам. Просто она умеет говорить о высоком и трудном ясно, доступно.

Можно сказать, что В. Горностаева — поэт мысли. Сила, мощь ее интеллекта ощутимы во всем. Не может не поражать ее образованность, причем не только в области музыки, но и в сфере театра, живописи, философии.

Именно потому ее музыкальные толкования — не бесстрастные документы эпохи, они обладают свойством прорезывать, связывать времена.

Горностаева-педагог — особая глава. Мы привыкли измерять качество педагогической работы количеством подготовленных лауреатов. В. Горностаева воспитала 16 лауреатов международных конкурсов, причем самых авторитетных в Европе. Однако ее педагогика — это не только лауреаты, но прежде всего — десятки учеников, успешно работающих в разных концах страны, а также в Болгарии, Чехословакии, Великобритании, Югославии, Аргентине ... А разве нельзя назвать ее учениками сотни музыкантов, побывавших на ее открытых уроках? А многомиллионная аудитория телезрителей, с которой в течение вот уже двадцати лет общается Горностаева? А не менее многочисленная армия читателей ее статей, эссе?

Один из самых талантливых ее учеников, известный пианист и композитор М. Ермолаев, сказал: «Школа Горностаевой, по-моему, это прежде всего воспитание человека, а не обучение правильному способу игры на рояле».

На фестивале нас ждут встречи и с Верой Васильевной, и с ее учениками. Ждем этих встреч с нетерпением.

16.03.1988. «Вечерняя Казань»

РУБИН АБДУЛЛИН

ЗВУЧИТ ОРГАН

Города – летописцы духовной жизни человечества. Они напоминают или росчерк гения, или тяжеловесную, неторопливую походку крестьянина, или сухую формулу учебника.

На лицах городов история оставляет приметы времени. В Казани – это величественный Кремль, Университет, обезглавленные купола Варваринной церкви, Татарский оперный им. Мусы Джалиля ...

Наши «длинноногие» 70 годы не скупаются на автографы для истории, размашистые, дерзновенные, порою неожиданные.

Одним из самых ярких событий в духовной жизни нашего города последних лет, явилось рождение казанского органа, Рождение, потому что орган, установленный чешской фирмой Ригер-Клосс в Актговом зале консерватории, в каком-то смысле стал вершинным продуктом длительного культурного развития нашего города.

Позвольте, могут мне возразить, при чем здесь 70 годы, примета времени? Ведь еще до революции в Польском костеле (ныне клуб им. Менжинского) сопровождал службы игрой на органе казанский музыкант Ксаверий Александрович Корбут.

И все-таки, смею утверждать: казанский консерваторский орган – знамение времени! Наконец-то, инструмент, созданный гением человека и веками запертый под сводами соборов, вышел в нашем городе к широкому, многотысячному слушателю. Наконец-то величайшая музыка Баха, Генделя и других композиторов, не опутанная тесными одеяниями религии, находит кратчайший путь к сердцам наших современников. Это ли не есть неоспоримое свидетельство духовных завоеваний последних лет.

Со дня установления органа, казанские любители музыки познакомились с искусством органистов из ГДР, Польши, Венгрии, Чехословакии, Швейцарии, Югославии, которые, кстати, в один голос, называют наш орган одним из лучших в стране; казанцы смогли оценить мастерство и лучших советских исполнителей.

Существует условно два рода исполнителей. Одни постоянно, во имя сиюминутного успеха, творчески "подстраиваются" под изменчивый (а порой и невзыскательный) слушательский уровень. Подобная деятельность – своеобразное подмигивание слушателю, равное неуважению. И слушателя и, прежде всего, самой музыки.

Путь других суров – его суть в духовной необходимости донести до слушателей высокий смысл музыки. Суровы и законы сцены. Чуть раньше или позже, но публика всегда в конце концов отличит зерна истинного творчества от плевел пустоты, прикрытой обманчивыми одеждами "вдохновения".

К сожалению, мотыльки от искусства, слетаясь на яркий огонь сцены, образуют тот по определению Стравинского "исполнительский нарост на теле музыки", который ее же и обезличивает.

Духовность в искусстве не безлика. Она всегда личностна и в музыкальном исполнительстве. В этом лишний раз можно убедиться побывав на концертах молодого казанского органиста Рубина Абдуллина. Талантливый музыкант своим искусством убедительно опровергает расхожее заблуждение о том, что молодость – синоним незрелости и ученичества. Творческий возраст отмеряют не листками календаря, а уровнем художественной состоятельности.

Патриарх советских органистов, профессор Московской консерватории Леонид Ройзман пишет о Р.Абдуллине как о "зрелом музыканте, представляющем собой яркую исполнительскую индивидуальность, обладающую тонким музыкальным даром и значительным мастерством".

Уже неоднократно отмечалось, что установление несколько лет тому назад органа в Казанской консерватории в каком-то смысле стало вершинным проявлением длительного культурного развития нашего города. Словно бы памятуя о том недавнем времени, когда звучание этого короля инструментов в нашем городе было достоянием обладателей долгоиграющих дисков, Рубин Абдуллин ведет поистине просветительскую деятельность, знакомя казанцев с шедеврами органной музыки. С первого же сольного концерта, программы талантливого музыканта отличаются стройностью и строгостью замысла. Произведения разных стилей и эпох находят в его лице убежденного интерпретатора.

Его искусство словно бы подтверждает первоначальный смысл слова артист (художник). Действенна и активна его художественная концепция в прочтении музыкальных сочинений. Исполнительский почерк Р. Абдуллина прост. Он лишен расплывчатости и приблизительности. В его исполнительских композициях нет риторической самоцельности. Все компоненты исполнения подчинены главному замыслу – поэтическому.

И прежде всего регистровка сочинений. Соблазн к ложной аффектации, к воздействию на слушателя внешними, "экзотическими" свойствами инструмента всегда подстерегает органистов, чему подтверждение – выступления иных гастролеров.

Регистровка Абдуллина лишена "лоскуточного" самолюбования. Достаточно вспомнить такие его партитуры, как изящно инструментованную сюиту Клерамбо, впервые исполненные в Казани "Три медитации" Мессиана, в которых

колористические эффекты регистровки были подчинены логике развития образов.

Тонкое понимание стилистики исполняемых сочинений позволяет Р. Абдуллину найти регистровый "ключик" при прочтении композиторов-романтиков (Лист, Брамс, Франк), современных композиторов (Лангле, Мессиян, Хиндемит, Шостакович, Гедике), добаховских мастеров (Букстехуде, Пахельбель, Свелинк, Фрескобальди) и, конечно, самого Иоганна Себастьяна Баха, сочинения которого стоят в центре исполнительской деятельности молодого музыканта.

И это не случайно, Фундамент репертуара любого органиста, музыка великого полифониста является как бы той лакмусовой бумажкой, сквозь которую проявляется творческая состоятельность музыканта.

Пожалуй не будет преувеличением сказать, что Рубин Абдуллин наиболее художественно убедителен в исполнении сочинений Баха. Прекрасное полифоническое, горизонтальное мышление, логичность фразировки, блестящая техника – все это, помноженное на вдохновенное постижение поэтического кристалла музыки, позволяет Абдуллину убедительно выстраивать архитектуру баховских сочинений.

Впечатляющей его интерпретацией стало исполнение капитальнейшего сочинения великого композитора – Прелюдии и фуги ми минор, которую часто называют фугой-великаном. Микеланжеловская мощь этой музыки требует от артиста убежденности интерпретатора-сотворца. Р. Абдуллину удалось охватить и подчинить своей исполнительской воле не только стихию разнохарактерных образов, но и виртуозное начало этого сочинения – ощутить единое целое. Вдохновенна и интерпретация Абдуллина Органной фантазии и фуги соль минор Баха, в которой возносящейся, словно готический собор, строгости фуги противопоставляется, трагическая, исповедальная фантазия ... Невольно возникали в памяти строчки:

Мне дорог Бах...

Какое равновесие страстей,

Какая всеобъемлющая совесть,

Какая удивительная повесть

О брошенной

В века Душе моей!

Плодотворна деятельность Абдуллина в качестве первооткрывателя новых, только что созданных сочинений. Им были исполнены, с успехом произведения Алмаза Монасыпова, Шамиля Шарифуллина, Александра Миргородского, Ильдуса Якупова, Лоренса Блинова. В том, что татар-

ские композиторы стали писать музыку для органа немалая заслуга и органиста Рубина Абдуллина.

Молодому музыканту всего 26 лет. Его биография умещается в нескольких строчках. Начав учиться в Зеленодольской музыкальной школе, он с третьего класса поступил в Школу-десятилетку при Казанской консерватории, в класс замечательного педагога, воспитавшего целую плеяду талантливых музыкантов, Заслуженного деятеля искусств ТАССР Э. А. Монасзона. Под его руководством он закончил школу и консерваторию по классу фортепиано. Затем Ленинградская консерватория уже по классу органа (класс Н. Н. Оксентян), аспирантура Московской консерватории (класс Л. И. Ройзмана).

Нельзя не сказать и об Абдуллине-пианисте. В его репертуаре такие сложнейшие сочинения для фортепиано как "Испанская рапсодия" Листа, Восьмая соната и Второй концерт Прокофьева и др. (еще в ученические годы Рубин Абдуллин становится лауреатом Конкурса им. Кабалева-Скокого, затем побеждает во внутриконсерваторском, успешно участвует во Всероссийском конкурсе пианистов). Невозможно не порадоваться тому, что став органистом, Абдуллин продолжает быть творчески активным и как пианист – выступает в качестве солиста с Симфоническим оркестром (3-й концерт Бетховена, 2-й Прокофьева), ведет класс специального фортепиано в консерватории.

Весь облик молодого музыканта, его деятельность как исполнителя и педагога свидетельствуют об ответственности и серьезности его художнических намерений, в этом залог дальнейшего роста музыканта, находящегося в начале творческого пути.

5.3.75 «Вечерняя Казань»
11.3.75 «Социалистик Татарстан»

ПРОФЕССИЯ – ОРГАНИСТ

О серьезности художнических намерений молодого казанского органиста Рубина Абдуллина, музыканта вполне сложившегося и самобытного, свидетельствуют не только последние два его концерта, с большим успехом сыгранные в актовом зале консерватории, но и весь его небольшой пока творческий путь.

Профессия музыканта требует раннего приобщения к ее истокам. Девятилетний Рубин — ученик Зеленодольской музыкальной школы по классу фортепиано переходит затем в открывшуюся при Казанской консерватории среднюю специальную музыкальную школу для особо одаренных детей,

где (а впоследствии и в консерватории) формируется, крепнет его талант, складывается мировоззрение музыканта-художника, совершенствуется профессиональное мастерство пианиста. Школьником он становится лауреатом конкурса юных пианистов Поволжья имени Кабалаевского, студентом побеждает на внутриконсерваторском конкурсе, с успехом участвует во Всероссийском конкурсе музыкантов-исполнителей. Все эти годы его наставником был замечательный педагог, Заслуженный деятель искусств Э. А. Монасзон.

Итак, казалось, все ясно в судьбе юного музыканта, но ... в Казани появляется орган. Предлагают Рубину Абдуллину стать органистом. Он понимал, что просто так органистом не станешь.

Это значило начинать практически все сначала.

И выпускник фортепианного факультета начинает заново консерваторский курс. Теперь уже по классу органа. Закончив его блестяще, Рубин Абдуллин поступает в аспирантуру Московской консерватории в класс профессора Л. А. Ройзмана, который оценивает молодого органиста как «зрелого музыканта, представляющего собой яркую исполнительскую индивидуальность, обладающего тонким музыкальным даром и значительным мастерством».

Зрелость и мастерство Рубин Абдуллин приобретал не только в учебных классах прославленных консерваторий, но прежде всего на эстраде, в живом общении со слушателями.

Установление несколько лет назад чешской фирмой Ригер-Клосс органа в актовом зале Казанской консерватории стало большим событием в культурной жизни нашего города. И в том, что музыка Баха, Генделя и других композиторов находит путь к сердцам казанцев, немалая заслуга первого татарского органиста Рубина Абдуллина. Он с первого сольного концерта ведет поистине просветительскую деятельность, последовательно знакомя слушателей с шедеврами органной музыки. Произведения разных стилей и эпох находят в его лице убежденного интерпретатора, причем размещаются они в его концертных программах в соответствии со строгим замыслом.

Тонкое понимание стилистики исполняемых сочинений позволяет Р. Абдуллину найти регистровый «ключ» к прочтению сочинений композиторов-романтиков (Лист, Брамс, Франк, Бельман), современных композиторов (Гедике, Шостакович, Лангле, Мессиан, Хиндемит), добаховских мастеров (Букстехуде, Клерамбо, Пахельбель, Свелинк, Фрескобальди) и, конечно, самого Себастьяна Баха, сочинения

которого находятся в центре исполнительской деятельности молодого музыканта.

И это не случайно. Являясь фундаментом репертуара любого органиста, музыка великого полифониста всегда была той лакмусовой бумажкой, сквозь которую проявляется творческая состоятельность исполнителя. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что Р. Абдуллин, как исполнитель сочинений Баха, наиболее убедителен. Прекрасное полифоническое мышление, тонкость и логичность фразировки, блестящая техника — все это позволяет ему выстраивать архитектуру баховских сочинений.

Особая страница в творчестве Абдуллина — музыка татарских композиторов для органа. С успехом им были впервые исполнены такие сочинения, как «Вариации на тему татарской песни» Шарифуллина, «Полифоническая музыка» Миргородского. Вместе с Государственным симфоническим оркестром принимал участие в премьерных симфониях Монасыпова, Якубова, Миргородского.

Продолжает выступать Абдуллин и как пианист. Слушателям запомнилось его недавнее яркое исполнение Второго концерта Прокофьева. Активную исполнительскую деятельность он успешно совмещает с педагогической работой в Казанской консерватории.

6.2.1977 „Советская Татария“

ТАИНСТВЕННАЯ МАГИЯ ОРГАНА

На днях в актовом зале консерватории состоялся первый концерт цикла «Из истории органной музыки», подготовленного преподавателем Казанской консерватории органистом Рубином Абдуллиным.

Всякий раз, посещая органные концерты, невольно задаешься вопросом: в чем феномен успеха органной музыки у самой широкой публики? Почему, вне зависимости от программ и уровня исполнителей, на органных концертах переполнены залы? Ведь этот репертуар лишен, как правило, всякой развлекательности. Напротив, интеллектуально-философской насыщенностью органная музыка превосходит репертуар других солирующих инструментов.

Может, дело в известной доле экзотичности органа для казанских слушателей? Но со дня его появления в Казани прошло почти восемь лет, и любители острых «зрелищно-цирковых» впечатлений в музыке давно уже должны были утолить свое любопытство. Да и не только в нашем городе наблюдается своеобразный органский ренессанс.

Обратимся к справочникам: «...возможности органа все же более ограничены, чем возможности оркестра. Его тембр способен передать далеко не всякое настроение. Кроме того, на нем пока возможна лишь связанная игра; нарастание или ослабление звука не имеет той гибкости, что в оркестре». Довольно много «не». И тем не менее факт остается фактом.

Над проблемой органного бума задумываются сейчас и композиторы, и музыковеды, и исполнители. Но, видимо, одна из загадок кроется прежде всего в самой органной музыке, композиционно строгой и глубокой, в особой созвучности ее внутреннему миру нашего современника, человека XX века, скупого на внешние проявления чувств, чуждающегося псевдопоэтической риторики и «искусственности» в искусстве.

Ценность абонементов Татарской государственной филармонии «Из истории органной музыки» — в его своевременности, художественной злободневности. Угадан именно тот момент, когда неизмеримо выросший слушатель нуждается в более широкой историко – музыковедческой информации. Просветительская направленность этого цикла небезынтересна и для профессионалов: ведь многие сочинения прозвучат в Казани впервые.

Начальный концерт цикла был посвящен органной музыке Германии. Во вступительном слове кандидат искусствоведения Г. Кантор взволнованно и увлеченно рассказал о возникновении инструмента, об эволюции органного исполнительства. Его емкий и профессиональный (в лучшем смысле этого слова) комментарий способствовал созданию атмосферы сотворчества музыканта и слушателей.

С исполнительским творчеством органиста Рубина Абдуллина хорошо знакомы не только казанские любители музыки. Он с успехом выступал в Москве, Ленинграде, Риге, Горьком, Новосибирске, Донецке, Минске и других городах. С самого начала его творческого пути подкупала серьезность художественных намерений органиста, продуманность программ и четкость интерпретаторских замыслов.

Прошедший концерт подтвердил его репутацию высокопрофессионального исполнителя с отличной техникой, мастерски владеющего регистровой и прекрасно чувствующего композиционную целостность сочинений. В то же время это выступление казанского органиста следует рассматривать как этапное, так как в нем проявилась та свобода, раскованность, которая позволяет говорить о личностном уровне прочтения музыки. Не во всех исполнен-

ных на концерте сочинениях эта свобода ощущалась в полной мере, но в лучших интерпретациях — таких, как органная фантазия и fuga соль минор, в сыгранных на «бис» других сочинениях Баха, в фа-мажорной хоральной прелюдии Брамса, в композиции Букстехуде Р. Абдуллин продемонстрировал подлинно художнический, порою неожиданный взгляд на эти сочинения. Совершенно не чувствовалось тогда «плена» нотного текста и регистровки. Орган, вопреки устоявшимся, казалось, канонам, приобретал трепетную интонационную гибкость в музыке Брамса, поражал скорбной человечностью в Пассакалии Баха, стихийной неистовостью в его же фантазии, гротесковой саркастичностью в финале сонаты Хиндемита.

Первый концерт цикла вызвал большой интерес у слушателей. Хорошее начало заставляет с нетерпением ждать следующих встреч.

24.10.1980 „Вечерняя Казань“

ВДОХНОВЕННЫЙ ДИАЛОГ

Вчера казанские любители музыки стали свидетелями волнующего события: впервые в нашей стране в одном концерте прозвучали все шесть сонат для скрипки и клавира в исполнении скрипача Марата Ахметова и органиста Рубина Абдуллина.

Монографические программы предполагают не только знание стиля данного композитора, а прежде всего личностное прочтение исполняемой музыки. Марату Ахметову и Рубину Абдуллину это удалось. Музыканты поставили перед собой серьезнейшую художественную задачу, ведь не секрет, что в баховской музыке, как ни в какой другой, проявляется творческая значимость исполнителя. Путь к постижению музыки Баха длится порой для исполнителя всю жизнь. Каждая попытка приблизиться к сокровенной сути его музыки, одному из высших проявлений человеческого духа, приоткрывает перед слушателями магическую правду баховской поэзии.

Марат Ахметов и Рубин Абдуллин не новички на эстраде. Это интересные, активно выступающие музыканты. На счету каждого из них немало исполнительских достижений. Впервые выступая в баховской программе вместе, они обнаружили удивительную общность исполнительских принципов, что позволяет говорить о рождении нового интересного ансамбля. Впечатление от концерта цельно и убедительно.

Их Бах четко обрисован как в драматургическом, так и в интонационном плане. Четырехчастные циклы сонат исполнители выстраивают по принципу контраста, не нарушающего, а подчеркивающего внутреннее единство сочинения. Их прочтение Баха не имеет ничего общего с нивелирующей манерой исполнения старинной музыки. Важно подчеркнуть, что выразительная сила ритма, линий и динамики для М. Ахметова и Р. Абдуллина куда более важна, чем выразительные возможности колорита, тембра. И это справедливо — строгая одухотворенность баховских сочинений не терпит украшения.

Подлинная увлеченность и мастерство исполнителей не могли оставить равнодушными слушателей. Особенно

удались М. Ахметову и Р. Абдуллину третья, пятая и шестая сонаты, прозвучавшие с проникновенной поэтичностью и глубиной. Близка исполнителям волевая стихия в драматичных, быстрых частях сонат. В заключение хотелось бы сказать о том огромном интересе, который вызвал этот концерт у любителей музыки. Познавательная и художественная ценность его настолько несомненна, что, вероятно, следует познакомиться с этой программой как можно большее количество слушателей.

1.3.1980 «Вечерняя Казань»

ИДА ГУБАЙДУЛЛИНА
МАРАТ АХМЕТОВ

ПУТЬ К БРАМСУ

Нынешний музыкальный сезон необычайно насыщен. Почти каждый вечер распахиваются двери всех трех залов консерватории, приглашая слушателей на концерты классической музыки. На сцены выходят высоко квалифицированные музыканты, педагоги консерватории, гастролеры. В эти дни среди них особенно много питомцев Казанской консерватории, имена которых знакомы любителям музыки не только в нашем городе и республике, но и далеко за ее пределами. Свои выступления они посвящают 40-летию этого музыкального вуза.

Среди множества музыкантов, с честью представляющих нынче Казанскую консерваторию, есть те, с чьими именами связаны новые рубежи в исполнительской культуре Татарии. Это музыканты-первопроходцы. С полным правом к ним можно отнести пианистку Иду Губайдуллину и скрипача Марата Ахметова, ныне педагогов консерватории.

Губайдуллина первая среди профессиональных пианисток была удостоена звания доцента, первой защитила в Москве кандидатскую диссертацию по проблемам татарской фортепьянной музыки, написанную по отзыву выдающегося советского музыканта Г. Нейгауза, «очень серьезно, обстоятельно и глубоко».

Первая. За этим коротким словом — жизнь, наполненная творчеством, неустанным трудом.

Сестры Ида и Соня Губайдуллины с детства отличались музыкальной одаренностью. Пройдут годы, Софья Губайдуллина станет одним из известных в стране ком-

позиторов. Сестра изберет исполнительскую стезю. Принятая сразу на второй курс Казанской консерватории, она училась мастерству под руководством замечательного музыканта профессора А. Лемана. Затем аспирантура Московской консерватории, где она попадает в класс выдающегося пианиста народного артиста СССР Я. Зака. Общение с такими крупными музыкантами не могло не сказаться на формировании исполнительских и педагогических принципов даровитой пианистки. Она успешно работала в качестве педагога специального фортепьяно Новосибирской, Минской, а с 1967 года — Казанской консерваторий. Впоследствии Я. Зак напишет: «Чуткий музыкант, человек большой личной культуры, И. Губайдуллина проявила себя как талантливая воспитательница советской музыкальной молодежи, а также как прекрасная исполнительница, успешно выступавшая много лет на советской эстраде».

В ее репертуаре такие значительные фортепьянные сочинения, как Соната № 2 Рахманинова, цикл «24 прелюдии» Шопена, «Гробница Куперена» Равеля, «Прелюдия», хорал и fuga Фрэнка, Первый концерт Чайковского, Пятый концерт Бетховена и другие, которые она с успехом исполняла в разных городах Советского Союза. Среди ее учеников лауреаты и дипломанты республиканских и региональных конкурсов, училищ, школ...

И. Губайдуллина — активный пропагандист советской фортепьянной музыки. Ее записи новых сочинений хранятся в фондах радио.

Заслуженный деятель искусств ТАССР, доцент кафедры струнных инструментов Марат Ахметов хорошо знаком любителям музыки как страстный пропагандист скрипичного искусства. Вот уже свыше двадцати пяти лет продолжается его активная исполнительская деятельность. Без преувеличения его можно назвать полномочным представителем скрипичной культуры республики, так как в его репертуаре практически все сочинения композиторов Татарии, написанные для скрипки.

Однако музыкант не ограничивается лишь пропагандой произведений татарских композиторов. Ахметов — великолепный исполнитель скрипичной классики. Любителям музыки до сих пор памятны его интерпретации всех скрипичных сонат Бетховена с пианистом Э. Моначоном, трио Бетховена с виолончелистом В. Тонхой и пианистом Э. Моначоном; впервые в Советском Союзе исполнены все шесть баховских сонат для скрипки и органа с Р. Абдуллиним; выступления Ахметова в качестве солиста нашего симфо-

нического оркестра с дирижерами Н. Рахлиным, Ю. Серебряковым, И. Лапинешем, главным дирижером Будапештской оперы Миклошем Эрдеи и множество других программ. Он с одинаковым успехом играет грандиозные монографические циклы и программы, посвященные скрипичным миниатюрам, новые произведения композиторов-современников и классические шедевры разных эпох, сольные произведения и сочинения для различных камерных составов, концерты для скрипки с оркестром.

Воспитанник Казанской консерватории, он впоследствии закончил аспирантуру Московской консерватории у выдающегося советского скрипача, профессора, народного артиста СССР Дмитрия Цыганова. Но его биографию можно вести с памятного 1961 года, когда впервые в истории Казанской консерватории ее воспитанник стал одним из победителей Всероссийского конкурса в Москве, очень сильного по составу участников, так как на нем выступали и питомцы Московской консерватории. Этим победителем стал совсем юный студент оркестрового факультета Марат Ахметов. Потом будут еще многие конкурсы по разным специальностям, в том числе и международные, где воспитанники Казанской консерватории получают почетные звания лауреатов и дипломантов.

И глубоко символично, что в канун празднования сорокалетия консерватории на концертной эстраде встретились Ида Губайдуллина и Марат Ахметов, исполнившие цикл из трех сонат Брамса. Слушая их одухотворенное, мастерское исполнение, невольно думалось о консерватории, о ее замечательных людях, о ее будущем.

16.12.1985. «Вечерняя Казань»

КОНКУРС «СОДРУЖЕСТВО»
НИКОЛАЙ ПУТИЛИН – СЕРГЕЙ КАЛАГИН
ЭЛЬФИЯ БУРНАШЕВА – ДМИТРИЙ АНТОНОВ
КЛАСС ФАИНЫ СТАРАТЕЛЕВОЙ
СУЗАННА И КАРИНА ЛИСИЦИАН

ИСКУССТВО АНСАМБЛЯ

По сути, искусству ансамбля каждый из нас учится всю жизнь. Это ведь не что иное, как искусство общения, способность не только слушать, но и слышать. Музыка — идеальный ориентир ансамблевого совершенства и гармонии. Достигнем ли он в жизни? Вопрос отнюдь не риторический,

хотя бы потому, что музыка не существует сама по себе, вне ансамбля с жизнью, сегодняшней, гостоянно меняющейся.

События прошедшей музыкальной недели в Казани еще раз подтвердили эту связь. Вначале о конкурсе «Содружество», состоявшемся в консерватории. Два дня в актовом зале соревновались пианисты, скрипачи, певцы, ударники. Звучала музыка композиторов стран социализма. На сцену выходили студенты консерватории и учащиеся Средней специальной музыкальной школы. За столом жюри сидели известные казанские музыканты во главе с Заслуженным деятелем искусств ТАССР А. Миркиной.

Программа конкурса значительно отличалась от академических стереотипов. От участников требовалось не только профессиональное мастерство, но и дерзость первооткрывателей. Название конкурса — «Содружество» — далеко не случайно. Он был организован консерваторским отделением Общества советско-чехословацкой дружбы. Среди победителей творческого соревнования — О. Зубова, А. Ланцов, А. Лимаев, занявшие соответственно три первых места. В ближайшее время победители выступят с отчетным концертом.

Два удивительных вечера подарили любителям камерной музыки ученики замечательной пианистки и педагога консерватории Ф. Старателевой. Она не обладает почетными и научными званиями, но, слушая в большом зале ее учеников, я еще раз убедился, что нет в искусстве звания выше имени собственного. Фаина Старателева — этим сказано многое: высокий профессионализм вдохновенного интерпретатора практически всей ансамблевой литературы, редкий дар учителя и просто хорошего человека, что весьма существенно для музыканта-педагога.

Силу и торжество ансамблевости как одного из критериев прекрасного нельзя было не ощутить на концерте симфонического оркестра нашей филармонии, исполнявшего под управлением С. Калагина произведения Стравинского, Малера и Равеля. Замечательно спел «Песни странствующего подмастерья» Малера солист оперы Н. Путилин, не перестающий радовать слушателей.

И все же главным героем вечера стал коллектив оркестра. Музыканты играли легко, слаженно, с артистическим блеском. Хороший у нас оркестр! Жаль только, что и на этот раз зал не был полон.

Подлинными энтузиастами ансамблевого музицирования являются пианистка Э. Бурнашева и флейтист Д.

Антонов. Их концертные программы всегда продуманны и интересны. На этот раз в Малом зале консерватории они вместе с молодыми коллегами гобоистом Ф. Курпековым и фаготистом И. Айнатуловым играли музыку немецкого композитора Телемана. Творчество этого современника великого Баха мало известно широкой публике. А между тем оно не только оказало заметное влияние на развитие музыкального искусства, но и сохраняет до нашего времени свою художественную ценность. В этом можно было убедиться, слушая выверенную до тонкостей игру талантливых музыкантов.

Кульминационную точку в конце недели поставил певческий ансамбль сестер Рузаны и Карины Лисициан. На их концерте был достигнут такой уровень общения между переполненным залом и сценой, о котором можно только мечтать.

16.3.1988. «Вечерняя Казань»

КВАРТЕТ им. БОРОДИНА

ГАРМОНИЯ АНСАМБЛЯ

Уже более 30 лет продолжается триумфальное шествие по эстрадам мира Государственного квартета имени Бородина. Сегодня у нас в гостях народные артисты РСФСР, лауреаты Государственной премии им. Глинки Валентин Берлинский, Дмитрий Шебалин и лауреаты Международных конкурсов Михаил Колельман и Андрей Абраменков.

Где бы не выступал Квартет: в Стокгольме или Ташкенте, в Чикаго или Уссурийске, в Сиднее или Сормово, в Токио или Норильске – каждый концерт пример самого серьезного отношения к слушателю. Поэтому у бородинцев в городах, где они побывали, непременно появлялись свои слушатели, перед которыми открывались высочайшие прозрения камерной музыки.

"Квартет века", "Четверо великих" – вот далеко не самые восторженные отзывы мировой музыкальной прессы. Об этом коллективе написаны сотни газетных и журнальных статей и рецензий, издана книга, и всё же, всякий раз соприкасаясь с искусством бородинцев, слушателя не покидает ощущение загадки, настолько велико и неповторимо магическое воздействие этого искусства.

В чём же секрет этого ошеломляющего и одновременного возвышающего общения с музыкой?

Поразительная ансамблевая слаженность, позволившая одному из критиков сравнить Бородинский квартет с инструментом с шестнадцатью струнами, на котором играет один Мастер? – Да.

Индивидуальное мастерство всех участников Квартета, которое по образному выражению финской прессы заслуживает того, „чтобы о нём писали в стихах, а не в газетной прозе“? – Несомненно.

Драматургическая соразмерность, стилистическая точность? – Да, как отмечала американская газета „Таймс-Стар“: „Искусство пропорций в музыке делает их игру уникальной. Хороший вкус и утонченность отмечают всё, чтобы они не исполняли“.

Удивительно богатство темброво-красочной выразительности позволившее известному австрийскому дирижёру Герберту Караяну услышать и насчитать в исполнении Квартета Раделя 22 оркестровые краски? – Да.

Но всё это неполная правда.

Главнейшее качество этого музыкального коллектива – всепроникающая человечность исполнения. Тот доминантный уровень постижения и общения с музыкой, когда исполнительское прочтение обнажает сокровенный смысл человеческого бытия. Это качество лежит в русле традиции всем нашей отечественной культуры. Достаточно вспомнить имена Рублёва и Пушкина, Чехова и Левитана, Чайковского и Рахманинова, Шостаковича и Рихтера. И, конечно, Бородина, имя которого носит Квартет.

Чтобы подключиться, творчески подтвердить и обогащать эту традицию нужна не просто творческая сила, необходимо истовое служение Человеку. Тридцати четырёхлетняя творческая жизнь Квартета им. Бородина – яркий пример такого гуманистического служения.

Квартет возник и существовал вначале как студенческий квартет по классу профессора М.Н.Териана. "Это было трудное время, – вспоминает Валентин Берлинский, – время становления Квартета, когда нам, совсем юным музыкантам приходилось решать массу проблем художественно-исполнительского порядка. Репетировали по много часов в день. Необходимо было с накопить репертуар. Но ещё важнее было ощутить себя единым коллективом, выработать основополагающие принципы ансамблевой игры".

В те трудные годы закладывались основы бородинских традиций. В программу первого концерта в октябре 1946 года бородинцы включили сочинения Бетховена, Чайковского,

Шебалина, как бы обозначив этим выбором будущую репертуарную направленность квартета: западно-европейская, русская и советская музыка.

С первых лет существования критика отмечала поразительное многообразие репертуара – ныне в творческом активе бородинцев свыше четырёхсот сочинений. Квартет играет всю русскую классику от Бортнянского до Стравинского. В исполнении бородинцев прозвучали все камерные сочинения Глинки, Алябьева, Рахманинова. Но вершинным достижением Квартета стало прочтение сочинений Бородина.

Из зарубежной музыки в центре внимания бородинцев творчество Бетховена. Но свидетельству критики "исполнение в абонементе Московской филармонии сезона 1966/70 года поздних бетховенских квартетов стало, без преувеличения, одним из наивпечатляющих событий нашей музыкальной жизни". Нельзя не отметить глубочайших прочтений камерных сочинений Брамса и Моцарта. Трудно перечислить всех зарубежных авторов, чьи произведения прозвучали в исполнении бородинцев, но особо следует сказать о музыке композиторов 20 века, впервые прозвучавшей в нашей стране в исполнении Квартета им. Бородина: камерные ансамбли Барбера, Бриттена, Копленда, Пипкова, Стенхаммера, Шимановского.

Огромное количество камерных сочинений советских композиторов в репертуаре бородинцев. "Именно с творчеством Квартета имени Бородина, – пишет критик М. Якубов, – с его истинно подвижническим отношением к новым сочинениям связан в немалой мере расцвет советской камерно-инструментальной музыки 50-60х годов. В самом деле, десятки новых сочинений советских композиторов вдохновенно звучали в исполнении бородинцев не только в нашей ставне, но и за рубежом. Фактом глубочайшей признательности Квартету являются посвящения ему целого ряда камерных произведений композиторов Ан. Александрова, В. Шебалина, Н. Пейко, Ф. Ахметова, М. Вайнберга, А. Шнитке, Ю. Левитина и других.

Выдающимися достижениями отмечена работа бородинцев над сочинениями Шостаковича, кульминацией которой явилось исполнение в середине шестидесятых годов в Казани и Москве всех камерных ансамблей великого советского композитора, которые потом были записаны фирмой "Мелодия" и выпущены в качестве альбома в США, ФРГ и Японии (альбом получил премию в Японии). Шостакович

оценил эту работу Квартета как "великолепное исполнение".

Одной из славных традиций Квартета стали совместные выступления в различных камерных составах с многими выдающимися музыкантами. Они играли с Нейгаузом и Гольденвейзером, Гилельсом и Ойстрахом, Юдиной и Кнушевицким, Флиером и Коганом. Впечатляющи интерпретации бородинцев в ансамбле со Святославом Рихтером сочинений Брамса, Прокофьева, Шостаковича, Копленда и Регера. С бородинцами охотно выступали арфистка О. Эрдели и флейтист А. Корнеев, гитарист А. Иванов-Крамской и кларнетист И. Мозговенко и многие другие.

Годы становления Квартета им. Бородина совпали с периодом расцвета знаменитых квартетов имени Глазунова, Бетховена, Большого Театра, Комитаса. К тому времени квартетное исполнительство находилось на высочайшем художественно-исполнительском уровне. Чтобы заявить о себе в полный голос, новому квартетному ансамблю необходимо выработать было свой неповторимый исполнительский почерк. Бородинцам это удалось. Впоследствии критика определит стиль исполнения Квартета как классический, подразумевая под этим понятием удивительный симбиоз традиционных черт "оркестрального" стиля, присущего знаменитым квартетам-предшественникам, с новым пониманием и осмыслением принципов камерного музицирования.

Шли годы, совершенствовался стиль и мастерство музыкантов Квартета имени Бородина, пришло поистинне мировое признание. "Казалось тогда, – вспоминает В. Берлинский, – любая замена равносильна смерти. Но к счастью, мы вовремя поняли, что музыкантские и человеческие концепции не должны становиться догмой. Осознание это к нам пришло, когда в силу разных причин состав наш дважды обновлялся и к нам пришли талантливые молодые музыканты. Квартетные во всех смыслах: и в музыкантском, и что не менее важно, в человеческом. Они привнесли в Квартет много нового, свежего, не нарушив духа, принципов бородинского Квартета".

Музыканты Квартета Михаил Копельман/1 скрипка/, лауреат Международного конкурса Андрей Абраменков /2 скрипка/, народные артисты РСФСР, Лауреаты государственной премии Валентин Берлинский /виолончель/ и Дмитрий Шебалин /альт/ не довольствуются достигнутым, они в постоянном творческом движении. Ярким подтверждением их творческой неутомимости, нацеленности на

эксперимент явилось участие бородинцев в прекрасном начинании Владимира Спивакова, организовавшего недавно Камерный оркестр "Виртуозы Москвы", в котором бородинцы временно возглавили соответственно группы инструментов. Сейчас Квартет проводит цикл концертов абонемента, в котором прозвучат все камерные сочинения Шостаковича и избранные Бетховена. Соединение этих двух имен в одном абонементе, посвященном 75-летию Шостаковича не случайно – бородинцы подчёркивают их внутреннюю связь, общность художников-гуманистов.

Гуманистическая направленность присуща и многолетней деятельности Государственного Квартета имени Бородина. Впереди у бородинцев много концертов, музыкальных премьер, встреч со слушателями кашей страны и далёких стран и верится, что каждая такая встреча будет как и прежде во имя человека.

Мы встретились на репетиции. Удивительно репетировали бородинцы: неистово, с полной отдачей в течении трёх часов „выстраивали“ они может быть в тысячный раз Восьмой квартет Шостаковича. В конце репетиции, когда усталые музыканты начали складывать инструменты, я не выдержал:

Ваша сыгранность давно стала легендарной. Может быть, эту репетицию можно было не проводить, ведь позади — нелегкий перелет, а вечером концерт?

В. БЕРЛИНСКИЙ: Это абсолютно невозможно! Концерты рождаются на репетициях. Слушатель не прощает «экспромтов».

Каков нынешний: слушатель серьезной камерной музыки?

В. БЕРЛИНСКИЙ: Как во все времена — разный. Надо сказать, в последнее время наш слушатель заметно помолодел. У нас в стране да и за рубежом растет интерес молодежи к камерной музыке.

Д. ШЕБАЛИН: Причем не только в среде музыкантов. Вот яркий пример. В Казань мы прилетели из Набережных Челнов, где дали два концерта вместе с пианистом Эммануилом Монасзоном. Квартету приходилось выступать на КамАЗе еще в то время, когда строители забивали первые кольшки. В этот приезд нам посчастливилось открывать изумительный по красоте и акустическим достоинствам Концертный зал Школы искусств. О трудовых победах камазовцев знают все. Но нас поразили камазовцы-слушатели. Один из концертов мы играли на заводе двигателей в обеденный перерыв: зал на 600 мест был полон. Рабочие,

затаив дыхание, слушали музыку. Был тот самый удивительный контакт, между исполнителем и слушателем, который так дорог каждому музыканту. А ведь мы не делали аудитории никаких поблажек – звучала музыка Шуберта, Брамса, Чайковского.

Было ли для вас, Михаил и Андрей, приглашение в Квартет им. Бородина неожиданностью?

М. КОПЕЛЬМАН: В формальном смысле – да. Но какой скрипач не мечтает о квартете, тем более Бородинском?

А. АБРАМЕНКОВ: И потом мы как бы исподволь готовили себя к этому – сольное исполнительство, международные конкурсы, затем работа в оркестрах (Миша в Большом театре, я в Московском камерном)

Ваш самый запоминающийся концерт?

М. КОПЕЛЬМАН: Трудно сказать определенно. Пока для меня любой концерт — премьеры.

А. АБРАМЕНКОВ: Самый первый концерт в составе Квартета. Помню, я так разволновался, — казалось, не сыграл ни одной верной ноты. Если бы не товарищи ...

Д. ШЕБАЛИН: Исполнение всех квартетов Шостаковича в зале Казанского университета. Это были этапные концерты в жизни Квартета. Незабываема атмосфера праздника, сотворчества исполнителей и публики.

В. БЕРЛИНСКИЙ: Их было столько ... Наш нынешний концерт в Казани идет где-то под номером 3300. Я веду журнал Квартета. Частенько листаю его, и в памяти оживает многое. Для меня, пожалуй, событиями были все выступления, связанные с Шостаковичем и Рихтером. Один из самых волнующих концертов — первое выступление в новом составе в Горьком.

Ваши ближайшие гастролы?

Д. ШЕБАЛИН: Из Казани направляемся в Саратов. Затем у нас очень насыщенные полгода: в феврале — Япония, в марте — Австрия, в апреле — США, Канада, в мае — Италия, в июне — Испания.

Квартет гастролит в во многих странах мира. Пожалуй, легче назвать страну, где бородинцы не побывали. И все же почти каждый год вы приезжаете в Казань ...

В. БЕРЛИНСКИЙ: Вы знаете, когда корреспонденты газет спрашивают, в каких городах мы любим играть больше

всего, мы неизменно отвечаем: в Москве и в Казани. С Казанью нас связывают не только воспоминания. Мы выносим на строгий суд казанской публики все свои новые работы. Крепнет наша творческая дружба с замечательным казанским пианистом Эммануилом Монасзоном. Каждая встреча с этим тонким музыкантом (с ним сыграно свыше 20 сочинений в разных городах Советского Союза) — всегда радость для нас. Кстати, с Казанью связаны и наши ближайшие планы. В 1981 году весь мир будет отмечать семидесятилетие Дмитрия Шостаковича, с которым Квартет Бородина связывала долготелая дружба. К юбилею мы планируем вместе с Эммануилом Монасзоном предложить казанцам двухгодичный абонемент из произведений Шостаковича и Бетховена, в котором прозвучат, кроме квартетов, некоторые фортепианные ансамбли композиторов — сонаты, трио. Эти юбилейные концерты пройдут потом в Москве, Нью-Йорке, Лондоне, Вене и других городах.

13.11.1979. „Вечерняя Казань“

СЛОВАЦКИЙ КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР
БОГДАН ВАРХАЛ
ЙОЗЕФ КОПЕЛМАН

МУЗЫКА, КОТОРАЯ СБЛИЖАЕТ СЕРДЦА

Одним из ярких событий минувшего месяца стал концерт Словацкого камерного оркестра, приехавшего в нашу страну для участия в Днях культуры Чехословакии.

Этот коллектив существует уже двадцать лет, много и успешно выступает и у себя на родине, и за рубежом. Словацким музыкантам аплодировали в двадцати странах Европы, на Кубе и в Японии, в Канаде и США. В нашей стране Словацкий камерный оркестр выступает впервые. Впечатление от его выступления в актовом зале консерватории удивительно цельное и чистое.

В чем феномен той удивительной согласованности, возникшей с первыми же звуками между исполнителями и слушателями? Мастерство? — Несомненное, самое высокое, когда о технике исполнения как таковой просто забываешь. Сыгранность? — Безукоризненная. Такое впечатление, что играет один человек, настолько соподчиненно исполнительское дыхание музыкантов. Великолепны строй ансамбля, культура штриха, звуковая палитра, всегда четко со-

отнесенная со стилистикой исполняемого сочинения. Очень высоко и драматургическое чувство музыкантов.

Но перечисленными достоинствами обладают многие камерные коллективы. И тем не менее такого контакта со слушателем удается добиться немногим. Дело, думается, в том, что словацкие музыканты достигают такой раскованной спонтанности совместного музицирования, когда каждый артист этого небольшого коллектива становится равноправным партнером, привносит в исполнение живую, личностную интонацию. В этом огромная заслуга дирижера оркестра Богдана Вархала, основателя и бессменного руководителя коллектива. Он не давит на музыкантов, он лишь первый среди равных и руководит, зажигая, а не подчиняя. Великолепный скрипач и дирижер, Богдан Вархал, несомненно, истинная душа и мозг этого замечательного коллектива, в котором трудно выделить кого-то одного из исполнителей. И все же нельзя не назвать замечательного партнера Вархала в скрипичных концертах Корелли и Вивальди — Йозефа Копелмана.

Истинный праздник музыки, подаренный нам словацкими оркестрантами, надолго запомнится казанцам.

29.2.1980 «Вечерняя Казань»

АНСАМБЛЬ МИРОВОГО КЛАССА

Когда говоришь о музыке, любые слова приближительны. Об этом невольно думалось на концерте Словацкого камерного оркестра, состоявшегося в актовом зале Казанской консерватории. Выступления словацких музыкантов стали подлинным праздником для казанских любителей музыки.

Мы встретились с камерным коллективом высочайшего класса: безупречный строй и ансамблевость, богатейшая звуковая палитра, всегда соподчиненная со стилистикой исполнявшихся сочинений, безукоризненная штриховая культура, драматургическая соразмерность. И все же, думается, феномен успеха словацких музыкантов кроется не столько в перечисленных выше достоинствах, которыми обладают многие камерные коллективы, он прежде всего в той поразительной спонтанной раскованности каждого участника этого небольшого коллектива, когда достигается столь редкое, но желанное двуединство всякого ансамбля — творческое равноправие музыкантов, объединенных общим исполнительским замыслом.

В этом огромная заслуга руководителя Словацкого камерного оркестра Богдана Вархала. Выдающийся музыкант, скрипач, дирижер, он, без сомнения, душа и мозг оркестра.

Трудно выделить из программы какое-нибудь одно сочинение. Словацкие музыканты показали себя тонкими интерпретаторами сочинений разных стилей и эпох. И все же невозможно не сказать о вдохновенном прочтении оркестром «Античных танцев и арий» Респиги и двойных скрипичных концертов Корелли и Вивальди, в которых вместе с Богданом Вархалом в качестве солиста выступил замечательный скрипач Иозеф Копелман.

Словацкому камерному оркестру 20 лет. Основанный по инициативе Богдана Вархала, коллектив за короткий срок смог стать ансамблем поистине мирового класса.

4.3.1980. „Советская Культура“

ФАИНА СТАРАТЕЛЕВА – ВАДИМ АФАНАСЬЕВ

НЕПОВТОРИМОСТИ СЕКРЕТ

Творческому содружеству дипломатки Всесоюзного конкурса пианистки Фаины Старателевой и Заслуженного деятеля искусств ТАССР скрипача Вадима Афанасьева, длящемуся около тридцати лет, трудно найти аналог.

Когда в середине пятидесятых годов на афише появились фамилии Старателевой и Афанасьева, вряд ли кто-нибудь мог предположить, что это содружество окажется столь прочным и творчески плодотворным.

Дарования молодых музыкантов, казалось бы, взаимноисключали друг друга: эмоционально открытая, импульсивная манера игры Ф. Старателевой — с одной стороны, и внешне сдержанная, сосредоточенная манера В. Афанасьева, — с другой. Но эта взаимообогащающая разность по сути и создала неповторимость дуэта.

Стиль их совместного исполнительства — в особой гармоничности при прочтении музыкальных произведений, в глубине и благородстве интерпретаций, в высоте мировоззренческой позиции художника. В их искусстве нет ничего от мастерства ради мастерства. Ф. Старателева и В. Афанасьев — профессионалы высокого класса. Можно восхищаться удивительным ансамблевым чутьем обоих музыкантов, их высокой техникой, отточенностью фразировки. Все это они ярко продемонстрировали и на недавнем

концерте в большом зале консерватории, где прозвучали сонаты Шумана, Брамса и Шимановского.

Я говорю сейчас только о дуэте, хотя каждый из ансамблистов сам по себе — достаточно яркая «звезда» на нашем музыкальном небосклоне.

На счету Старателевой — сольные концерты, выступления с симфоническим оркестром. Свыше 25 лет ее творческая жизнь связана с камерным исполнительством. Ведущий педагог кафедры камерного ансамбля, Фаина Петровна — признанный авторитет в этой области исполнительства, десятки студентов совершенствовались за эти годы в ее классе. Воспитанница замечательного педагога профессора А. Лемана, она одна из тех музыкантов, кто своим творчеством определяет лицо и уровень нашей консерватории.

Более четверти века работает в Казанской консерватории и доцент кафедры струнных инструментов В. Афанасьев. Свыше пятидесяти его учеников успешно трудятся во многих городах страны. Выпускник Московской консерватории по классу выдающегося советского педагога профессора Ю. Янкелевича, он активно включился в музыкальную жизнь нашего города, выступал в качестве солиста с симфоническим оркестром, в различных ансамблях, с сольными программами. Пять лет Афанасьев был директором Средней специальной музыкальной школы при консерватории, со дня ее основания ведет там класс скрипки. В последние два года любители музыки познакомились с В. Афанасьевым как с художественным руководителем и дирижером организованного им Камерного оркестра Казанской консерватории.

И все же особое место в деятельности Старателевой и Афанасьева занимает, на мой взгляд, их дуэтное содружество, которое было бы невозможно без постоянного совершенствования, движения вперед. В репертуаре дуэта почти вся скрипичная сонатная классика — Бах, Моцарт, Бетховен, Брамс, Григ, Шуман и другие композиторы. Впервые в исполнении Старателевой и Афанасьева прозвучали в Казани Вторая соната Шумана, сонаты Шимановского, Шостаковича, Шнитке, Эшпая, Монасыпова, Белялова.

Музыканты — в расцвете творческих сил. Каждое их выступление — не только желанное и радостное событие, но и счастливый повод для раздумий о высокому предназначении музыки.

14.05.1982. „Вечерняя Казань“

Отшумели аплодисменты, восторженные возгласы «браво» после выступления в Москве хора студентов Казанской консерватории. Но разве смолкли соборно-величавые звуки рахманиновского «Старинного роспева»? Разве отзвучало невесомое щедринское недоумение: «Мои богини! Что вы? Где вы?» Разве погасло прозрачное свеченье моцартовской до мажорной Мессы? ...

Московский зал им. С. В. Рахманинова располагает к магическим превращениям музыки. Воздух в нем легок, как летнее утро. Овальные окна с двух сторон так наполняют зал светом, что он как бы плывет в белом мареве. Судьба этого зала удивительна. До революции он принадлежал Синодальному училищу. Построенный почти сто лет назад, к началу двадцатого столетия, зал стал одним из музыкальных центров Москвы. На его сцене звучала вокальная, камерная, фортепьянная музыка, но преимущество отдавалось хоровой. Традиции русского хорового исполнительства во многом связаны с историей этого зала и хора Синодального училища. На его сцене выступали многие выдающиеся музыканты, такие как Шаляпин, Нежданова, Собинов, Ауэр. Но не случайно зал назвали именем С. В. Рахманинова, страстного поклонника хоровой музыки, автора многих замечательных произведений для хора. Удивительная акустика рахманиновского зала словно предназначена для хорового пения. Одна из легенд утверждает, что уникальная акустика зала обеспечивается благодаря обильным горшкам, вделанным в его стены.

И вот знаменитый зал был предоставлен на два вечера казанским молодым хористам ... Репетиция. С волнением вглядываются студенты в лицо своего бессменного художественного руководителя, заслуженного деятеля искусств с РСФСР и ТАССР, профессора С. А. Казачкова. Как пройдет концерт в этом зале, овеянном музыкальными триумфами великих музыкантов?

Придет ли взыскательный московский слушатель? Ведь одновременно в соседнем, Большом зале консерватории будет петь хор Западного Берлина ... Но дирижер будто и не замечает взволнованного состояния хористов. Он спокоен, предельно деловит. В сотый, тысячный раз вывернется

фразировка, уточняются интонация, ансамбль. Позади многомесячный труд, успешные концертные выступления в Казани. Кажется, можно было бы и передохнуть, ведь вечером ответственнейший концерт. Но дирижер продолжает работать. На репетициях С. А. Казачкова понимаешь, что исполнительское искусство — это труд непрекращающегося совершенствования. Может, поэтому хор и звучит всякий раз неожиданно, по-новому. Понятно изумление одного из поклонников казанского хора, приехавшего в Москву специально на концерт: «Слушаю эту программу в четвертый раз и не могу понять — опять Щедрин звучал по-другому. Прямо чудеса!».

Г. Н. Петелина, сотрудник Министерства культуры РСФСР; «Это в своем роде уникальный коллектив. Высочайшая хоровая культура, чистота интонации, поразительный ансамбль. И это на протяжении десятков лет! Ведь в хоре поют не профессионалы, обладающие поставленным голосом, а студенты!».

С чего начинается хор? Обратимся к словарю В. Даля: «Хор — собрание подобранных музыкантов для совместной музыки». Итак, вроде бы просто — подобрать музыкантов для совместной музыки. Когда по инициативе Н. Жиганова, М. Юдина и А. Лемана в Казанскую консерваторию был приглашен молодой ленинградский дирижер-хоровик Семён Абрамович Казачков, в Казани не было ни одного академического хорового коллектива. Пройдут годы, и хор студентов Казанской консерватории, основанный С. А. Казачковым, станет гордостью не только консерватории, Казани, Татарии. Ныне это один из лучших хоровых коллективов страны.

С. А. Казачков: «Организовать и вырастить хор — значит найти и вырастить себя, свое направление и стиль, идейно-эстетические убеждения и мастерство».

В. А. Соколов, народный артист СССР, профессор Московской консерватории: «Я давно знаю профессора С. А. Казачкова как большого мастера хорового дела и настоящего учителя в самом высоком смысле этого слова. Нынешний московский концерт подтвердил высочайшую репутацию казанского хора. И строй, и техника, и ансамблевый баланс были отличными, но нигде не выпирали, не превалявали над музыкой. И еще, может быть, самое ценное в казачковском хоре — искренняя задушевность исполнения, теплота и человечность».

Человечность исполнения. Да, пожалуй, это отличительное качество хора Казанской консерватории. Вслушаемся в суровые озарения моцартовской Мессы, в цокающее остинато Щедрина «Вот по Тверской, вот по Тверской ...».

позволяющее почти физически ощутить ход времени. А обжигающая пронзительность танеевской «Развалину башни, жилище орла ...»! Наконец, рахманиновские «Три русские народные песни», ставшие кульминацией концерта, покорившие всепроникающей простотой и человечностью исполнением, когда забывалась та граница, что отделяет зал от сцены, и возникало чудо совместной музыки.

История хоровой культуры нашей республики, ее расцвет неотделимы от деятельности С. А. Казачкова и руководимого им почти сорок лет хора студентов Казанской консерватории. Сотни концертных программ, премьер, выступлений на различных площадках республики, начиная от заводского цеха КамАЗа до актового зала консерватории, успешные выступления в Москве, Ленинграде, других городах. Сегодня в республике существует Хоровое общество, десятки хоровых коллективов, кафедра хорового дирижирования Казанской консерватории — творческий и научный центр хорового искусства Поволжья. Но, может быть, главное — это десятки новых произведений для хора композиторов Татарии, появившихся благодаря активной творческой деятельности этого и других коллективов. А начиналось все со студенческого хора.

А. С. Леман, народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории: «Мне довелось наблюдать рождение профессиональной хоровой культуры в послевоенной Татарии. Помню первые шаги хора Казанской консерватории под руководством С. А. Казачкова, помню чудо еженедельных воскресных концертов, прекрасные интерпретации классических шедевров и произведений современных композиторов, в том числе татарских. Рад, что сегодня мы вправе говорить о существовании не просто отдельных интересных коллективов, но о традициях казанской хоровой школы, авторитет которой высок и общепризнан у нас в стране».

Московские слушатели долго не отпускали хористов, аплодируя хормейстеру коллектива заслуженному деятелю искусств ТАССР доценту В. Лукьянову, педагогу по хоровому сольфеджио, кандидату искусствоведения И. Тихоновой, концертмейстерам О. Бренинг и О. Майоровой, солистам, всем участникам хора. Много теплых слов было сказано в адрес хора и на встрече коллектива с ведущими педагогами Московской консерватории после концерта.

23.05.1984. «Вечерняя Казань»

Исполнилось 80 лет одному из самых замечательных музыкантов Казани, заслуженному деятелю искусств РСФСР и ТАССР, заведующему кафедрой хорового дирижирования консерватории, профессору Семену Абрамовичу КАЗАЧКОВУ.

Юбиляр отказался от официальных торжеств и славословий. Жизнь его до предела наполнена творческой работой, В конце апреля триумфальным концертом в Москве завершилась серия выступлений хора студентов нашей консерватории, которым он руководит; май — выпускные экзамены. С госэкзаменов и начался наш разговор с Казачковым.

Семен Абрамович, это ваш сорок второй выпуск в Казанской консерватории — можно сказать, целая эпоха. Изменялось ли за это время ваше отношение к музыке?

За шестьдесят лет работы свыше сорока отдано Казани, консерватории. А до этого был Ленинград, фронты Великой Отечественной, где тоже жила музыка. Словом, с 29-го года я наблюдаю за музыкальной жизнью и должен сказать, чтобы не вводить никого в заблуждение, что мои впечатления менялись не только в связи с развитием музыки, но и с возрастом. Что характерно для моих ранних впечатлений, оставшихся неизменными до сей поры, — это ощущение музыки как искусства возвышенного, проникающего в самые тайники человеческого существа. Я и сегодня не изменил своим пристрастиям. Начав с Бетховена, который был моим ранним кумиром, я постепенно познал весь большой мир музыкальной классики. Значительно позднее пришел к Рахманинову, которого в школьные годы не понимал, считал декоративным. И только позже, услышав авторское исполнение, ощутил подлинную мощь и величие его музыки. Лишь в 50-е годы я по-настоящему оценил Прокофьева и Шостаковича. До сих пор остаюсь холодным почитателем западных мастеров XX века — Хиндемита, Онеггера, Шёнберга, Мессиана и других.

Незыблемость художнических пристрастий достоинство ли это? Может ли художник не меняться, не сомневаться, не отказываться от своих заблуждений? А они ведь свойственны каждому творческому человеку. Да и вообще любая канонизация грозит догматизмом...

Видите ли, постоянство моих художественных пристрастий не объясняется инерцией. Время от времени, под влиянием общественного вкуса и появляющихся новых музыкальных стилей, я сознательно подвергаю пересмотру свои позиции. И все же считаю, что разум в этих вопросах не является главным и существенным судьей. Тяга людей к искусству и их художественные вкусы лежат в глубине под-

сознания и плохо поддаются анализу и объяснению. Тот же, кто пытается руководствоваться рассудком в этих делах, теряет естественное ощущение искусства.

И это говорит педагог, профессор музыкального вуза, который по роду своей деятельности должен формировать музыкальные вкусы учеников, широкой публики. Нет ли здесь противоречия?

Такая позиция не мешает мне понимать, что у людей могут быть совершенно разные вкусы и пристрастия. А молодые музыканты, мои ученики, имеют на это полное право. В своей работе заведующего кафедрой, педагога, я принципиально придерживаюсь плюрализма, творческой свободы и не считаю возможным влиять в этом смысле на своих учеников и коллег, разве лишь собственным примером, свободным приятием или неприятием того, что я делаю. В этой проблеме есть еще одна важная сторона: она состоит в том, что художник и педагог в силу самих законов творчества, выражая, как правило, свои вкусы и пристрастия, тем самым выражает вкусы и пристрастия многих. Если музыканту это не дано, то его деятельность — в состоянии внутреннего кризиса.

Но известно, что художник истинного дарования опережает свое время. Да и в психологическом плане мне, например, трудно предстать, что, выходя на сцену, я говорю языком музыки за многих, Я говорю за себя. И потом, эти пресловутые «многие» — это ведь не однородная масса ...

Вот именно. Формулируя свои взгляды, я говорю не то, что хочу именно я, а констатирую то, что существует в жизни реально. Я жил в эпоху, когда понятие «народ» было неким монолитом, для которого, казалось, мы и творим. Но именно в последние десятилетия обнаружили перед нами, быть может, не очень приятную для многих реальность: в смысле художественных вкусов народ разделен подчас на резко противоположные группы. Ставить задачу обратить в свою веру всех — можно. Более того, желание это естественно. Но достичь это практически нельзя, расширить влияние большого искусства, классической музыки, которому мы служим, можно лишь постепенно, отвоевывая поколение за поколение у того пошлого, невзрачного и по существу пустого «искусства», что доминирует на телеэкранах и концертных площадках.

То есть налицо дефицит культуры в нашем обществе. Десятилетиями говорили о приобщении к музыкальной классике, пугали жуе-лом «тлетворных влияний Запада» ... Между тем, на «загнивающем»

Западе нарастает мощный бум классической музыки, а мы вновь лишь сетуем и призываем.

Дефицит культуры возник не случайно. К тому имеется ряд причин социально-политического, нравственного, профессионального порядка. Повинно и наше серьезное искусство, его деятели. К сожалению, многие музыканты оказались под влиянием управляющей нами долгие годы административно-командной системы, которая навязывала нашему, так сказать, жанру, особенно хорошему, официозную тематику и соответственный стиль исполнения. Практика выдвижения на руководящие посты в искусстве (в министерствах, учебных заведениях, на должности худруков, дирижеров) людей угодливых и угодных этой системе привела к деградации, к резкому падению уровня музыкального искусства и престижа. Помпезность, официоз, профессиональный стандарт, показуха — все эти болезни прошлых десятилетий чрезвычайно ослабили наше искусство. Поэтому нечего удивляться, что люди, особенно молодежь, оказались в плену искусства пошлого, но раскованного, ярко возбуждающего физиологически, уводящего от глубоких социальных и общественных проблем в иллюзорный мир дешевых, хотя и острых ощущений,

Вы, вероятно, имеете в виду рок-музыку. Но вряд ли серьезная музыка большинства советских композиторов может соперничать с нею в социальной заостренности. С вашим утверждением в этом плане трудно согласиться. Другое дело — профессиональный уровень рок-музыкантов и их творений. Он зачастую ниже всякой критики. Но общественная позиция их несомненно активна. Это своеобразная музыкальная публицистика.

Пусть моя мысль покажется неточной, но думаю, что рок лишь маскируется под острую социальную тематику. Истинное искусство должно не только назвать, так сказать, проблему, но и выразить ее в художественном отношении глубоко и творчески убедительно, на должном профессиональном уровне. А нам выдают музыкальный суррогат и требуют его тиражирования. Это, вероятно, выгодно функционерам от искусства. В такой «продукции» легче разобраться, чем в сложных процессах серьезного музыкального творчества. Административная система и не думает сдавать свои позиции, основанные на директивных принципах. Мы, музыканты, все еще под пятой Минкульта, который держит нас хваткой бульдога, опутав бесчисленными инструкциями. И все же положение не представляется мрачным и безысходным. Все, что мы видим отри-

цательного в нашем деле, как бы широко оно ни распространилось, не может заслонить факта существования многочисленных родников, из которых порой подспудно бьет струя истинного искусства.

Семен Абрамович, вы уже более полувека успешно трудитесь на ниве музыкального образования и просветительства. Результаты вашего личного вклада общеизвестны: это становление хоровой культуры в республиках Поволжья, это уникальный хор студентов Казанской консерватории, это ваши книги и статьи, это десятки ваших учеников, знакомых всей стране, сотни рядовых подвижников музыкальной культуры. И тем не менее сегодня мы говорим о кризисе музыкального образования, концертной деятельности, исполнительства. Каким вам представляется будущее? Может быть, у вас есть какая-нибудь «сумасшедшая» идея по реформе и преобразованию всей нашей музыкальной жизни?

Начинать следует с системы образования, Ее перестройку я вижу в том, чтобы разрушить существующую унификацию музыкальных учебных заведений и дать возможность талантливым руководителям-энтузиастам строить и развивать иные, непохожие друг на друга. У заведений нового типа должна быть лишь одна общая обязанность: готовить высококвалифицированных музыкантов. Ну, а если применительно к Казанской консерватории? Здесь я лично вижу, не претендуя на всеобщность, такую модель, которую можно определить как учебно-концертный комплекс. В нем должны быть объединены музыкальная школа-десятилетка, вуз, концертные коллективы: хор, оркестр, оперная студия ... Это даст возможность естественного и органичного сочетания обучения и художественной практики. Нам не нужны в Казани учебные заведения, которые не имеют возможности готовить высокопрофессиональных специалистов, типа Института Культуры и Музфака Пединститута. Предвижу аргумент: выпускники этих вузов нужны селу. Позволю себе не согласиться — и на селе не нужны полуграмотные музыканты. Ведь это ведет к дальнейшему падению культуры. Впрочем, не секрет, что многие поступают в Институт культуры, и на Музфак не потому, что хотят стать профессионалами, а просто для того, чтобы иметь диплом — на всякий случай. Может быть, потому студенты этих вузов практически не посещают концерты классической музыки. Мы все следили за работой Съезда народных депутатов. К сожалению, среди сотен выступающих лишь единицы затрагивали проблемы культуры. Еще силен принцип остаточности по отношению к культуре. Да и диапазон

назревших болевых проблем в экономике, политико-социальном плане очень велик. Знаете, настоящий хор — это ансамбль. Очень хотелось, чтобы Съезд оказался настоящим хором, где разные голоса и стремления были бы подчинены единой художественной задаче и сливались в конечном счете в ансамбле. А ансамбль в переводе с французского — согласие.

В заключение хотелось бы от имени читателей «Вечерки» поздравить вас. Семен Абрамович, с юбилеем и пожелать вам крепкого здоровья и творческих успехов.

Спасибо!

16.06.1989. „Вечерняя Казань“

ФУАТ МАНСУРОВ

ПОКА МУЗЫКА СУЩЕСТВУЕТ

Имя Фуата Мансурова стало широко известно в 1966 году после Всесоюзного конкурса дирижёров. Молодой дирижёр из Казахстана удивил своей художественной зрелостью, исполнительской волей и убеждённостью, и стал одним из победителей конкурса.

С тех пор прошло свыше двадцати лет. Ныне Фуат Мансуров — один из ведущих советских дирижёров, самобытный мастер, чей творческий почерк отмечен чертами неповторимости. Секрет неповторимости, в чём он? Вот Мансуров выходит на сцену, быстрой, летящей походкой проходит к пульту. Строгий, подтянутый, несколько отрешённый. Кажется, что приветственные аплодисменты публики ему мешают. Он весь на пути к музыке. Сдержанный поклон оркестру и залу. Выразительный взмах рук, мгновенья тишины, и ...

В антракте недавнего концерта Симфонического оркестра Татарской филармонии, который под руководством Фуата Мансурова исполнил музыку из балета Чайковского "Щелкунчик", один из взволнованных слушателей сказал: "А ведь интерпретации, как таковой, и не было. И дирижёра не было, и оркестра — был только Чайковский". Трудно было с этим не согласиться. Музыка звучала в своей первозданной красоте. Дирижёр как бы не "замечался". Вот это удивительное умение раствориться в исполняемой музыке присуще Мансурову. Причём эта слиянность возни-

кает именно тогда, когда дирижёр этого хочет. Вернее, когда того требует музыка.

Фуат Мансуров в своих интерпретациях не стремится к так называемой непрменной новизне, внешнему обогащению устоявшихся традиций. Он, напротив, как бы следует общеизвестной формуле великого Микеланджело – отсечь от целого всё ненужное, лишнее. Он как бы являет слушателям строгую суть музыки. Ничего не должно нарушать авторского замысла – таково художническое кредо дирижёра.

Может быть поэтому ему в равной степени подвластны и Брамс, и Чайковский, и Шостакович. Перечисление имён можно продолжать бесконечно, так как репертуар Мансурова воистину необъятен. Это не безликая всеядность, а редкая универсальность, удел немногих артистов. Однако, есть композитор, к которому Мансуров обращается постоянно и с неизменным успехом. Это Дмитрий Шостакович.

Ныне с искусством дирижёра Фуата Мансурова знакомы многие сотни тысяч любителей музыки в нашей стране и за рубежом: в Англии, Финляндии, Аргентине, Югославии и других странах. Но есть три города, которые по праву считают Мансурова своим – это Алма-Ата, Казань и Москва. В столице Казахстана он родился, сделал первые шаги как музыкант, сформировался как личность.

Выявить главное, в исполняемом произведении, в искусстве, в жизни – с чего начинается это умение отбора? С чего начинается художник, личность, человек.

Путь Фуата Мансуров, при кажущемся внешнем благополучии, не был усеян розами. Вот внешние приметы его биографии: в 22 года оканчивает Алма-Атинскую консерваторию по классу Исидора Каца и становится сразу же за пультом Казахского оркестра народных инструментов, в 25 лет его уже приглашают в Казахский театр оперы и балета, а затем в Симфонический оркестр Казахского радио, с которым он принимает участие во Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве и становится лауреатом. В 1958 году в Алма-Ате организуется Государственный симфонический оркестр, его первым главным дирижёром становится 30 летний Фуат Мансуров. В 1963 году он уже главный дирижёр Казахского театра оперы и балета имени Абая. И, наконец, после успешного участия во Всесоюзном конкурсе дирижёров, стажировка, а затем и приглашение в Большой театр и Московскую консерваторию, где он со временем получает звание профессора. Казалось бы, покорены самые высокие вершины с лёгкостью. Между тем за этим восхож-

деним титанический труд, повседневный, кропотливый. Труд, превращающийся в праздник на сцене.

С искусством народного артиста Казахской ССР и Татарской АССР профессора Ф. Мансурова казанцы хорошо знакомы. В предстоящем фестивале он и возглавляемый им коллектив симфонического оркестра примут самое активное участие. Следуя традиции представления участников фестиваля нашим читателям, мы попросили высказаться о Мансурове его коллег по профессии. Итак, дирижеры — о дирижере.

Евгений СВЕТЛАНОВ, Лауреат Ленинской премии, народный артист СССР, главный дирижер Государственного симфонического оркестра СССР:

В жизни каждого человека (независимо от того, чем он занимается) должна быть генеральная линия. То, что является главным делом его жизни. То, ради чего он родился на свет, живет, действует. Фуат Шакирович Мансуров — замечательный музыкант, очень много сделавший для нашей музыки, для нашей культуры. В своей деятельности он остается верным себе, своим принципам, отношению к людям. Он скромный, добрый, выдержанный и высокоинтеллектуальный человек. А эти качества встречаются ныне, к сожалению, всё реже и реже. Конечно, всё мы подвержены в той или иной степени общечеловеческим слабостям. В том числе — мы хотим, чтобы нам воздали должное. Образ мозговского Стрикленда («Луна и грош») по-прежнему остается для всех недостижимым. К чему я клоню? В жизни Мансурова есть генеральная линия — музыка. И это главное.

Борис ХАЙКИН, Народный артист СССР:

Ярким дарованием обладает дирижер Большого театра Фуат Мансуров. Он несколько стеснен в игре на фортепьяно и на скрипке. Альпинист, мастер спорта, он при одном из восхождений повредил пальцы левой руки. Но и это он преодолевает, практически осваивая все новые и новые инструменты. Когда к нему перешел «Севильский цирюльник», он спросил меня, что за инструмент систра. Инструмент этот и мне был неизвестен. Ясно, что это ударный инструмент, так как его партия выписана на одной линейке. Больше я к этой проблеме не возвращался. Но не таков Фуат Мансуров! Он стал искать в энциклопедиях и обнаружил, что это античный инструмент, запомнил его описание и изображение. Но где этот инструмент взять? Для Фуата и тут не оказалось препятствий. Он делает этот инструмент сам! И вот в «Севильском» вместо обычного треугольника звучит странный, ни на что не похожий инструмент!

Владимир ВАСИЛЬЕВ, Лауреат Государственной премии ТАССР им. Г. Тукая, заслуженный деятель искусств РСФСР, главный дирижер Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля:

Свою дирижерскую деятельность я начинал когда-то в театре рядом с Фуатом Мансуровым, который возглавлял тогда коллектив. У него я многому научился в работе с певцами. Изучал внимательно его отметки в партитурах, сидел на репетициях. Главное его качество — колоссальная воля и стремление, если можно так выразиться, к творческой деспотии. Феноменальная память и ясность мышления, проявляющаяся и в цельности замыслов, и в проработке деталей, фактуры. Его дирижерский почерк строг, пожалуй, даже аскетичен. Но в последние

годы его манера стала мягче, теплее, обогащается все новыми красками. Словом, уроки Мансурова продолжаютя.

Сергей КАЛАГИН, Заслуженный артист ТАССР, лауреат Всесоюзного конкурса, дирижер симфонического оркестра Татгосфилармокии им. Г. Тукая:

Общение с Фуатом Шакировичем Мансуровым с профессиональной и творческой точки зрения очень полезно и поучительно. Его внутренняя организованность, постоянная стопроцентная готовность к творчеству вызывают уважение и восхищение.

Науи РУСИН, Дирижер Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля:

С дирижером Мансуровым познакомился давно, еще когда играл в симфоническом оркестре нашей филармонии. Фуат Шакирович неоднократно приезжал в Казань. Надо сказать, что в то время, несмотря на прекрасную репетиционную работу, на концертах, он был несколько скован. Как разительно отличается нынешний Мансуров от прежнего! Остались та же четкость, быстрота и детальная продуманность репетиционного периода. Но теперь Мансуров на концертах раскрепощен, дирижирует вдохновенно, воодушевляя и оркестр, и публику. Несомненно, что это один из ведущих советских дирижеров. В этом я еще раз убедился, общаясь с Фуатом Шакировичем в процессе работы над оперой «Джалиль» Жиганова. Маэстро был конкретен и требователен в своих пожеланиях солистам, хору, оркестру. Вместе с тем на репетициях царил доброжелательная атмосфера творчества, что позволило поставить спектакль достаточно быстро и на высоком художественном уровне.

Рустем АБЯЗОВ, Дирижер камерного оркестра ССМШ при Казанской консерватории:

О Фуате Шакировиче я могу сказать как музыкант, которому повезло пять лет играть в студенческом оркестре Московской консерватории под управлением профессора Мансурова. Нас всегда поражала способность Фуата Шакировича слышать и видеть все, что творится в оркестре. Достаточно было кому-то сфальшивить или перепутать штрихи, как маэстро тут же реагировал на это. Он никогда не повышал голоса, но если останавливал оркестр и в наступившей тишине выговаривал провинившемуся, то, наверное, каждый в душе давал себе клятву, что с ним такого не произойдет. Подобная ситуация случалась и со мной.

На одной из первых моих репетиций я вдруг услышал: «В оркестре остался один человек, который играет неправильными штрихами — это Абязов. Если вы не понимаете по-русски, то я вам могу объяснить на вашем родном языке ...». Следующее замечание я услышал только через четыре года. Оркестр никак не мог справиться с одним очень сложным эпизодом. Фуат Шакирович развел руками: «Ну, если такой опытный оркестрант, как Абязов, не может сыграть ...» Это воспринималось уже как похвала.

Наш оркестр много концертировал. Особенно вспоминается цикл выступлений в Иваново. Если на первых концертах Фуат Шакирович шутил, что на сцене людей гораздо больше, чем в зале, то последующие выступления оркестра проходили при переполненных залах.

С. Г. Фуат Шакирович, в безбрежном мире современного музыкального искусства есть, на мой взгляд, проблема, актуальность которой постоянно возрастает, — проблема слушателя.

Ф. М. Согласен. Эта проблема тесно связана с самыми различными проявлениями музыкального искусства нашего времени — с композиторским творчеством, эстетикой исполнительства, музыкальной пропагандой и многим другим. Ведь пока существует музыка, существует и слушатель.

С. Г. Или наоборот: пока есть слушатель, музыка звучит. И все же не кажется ли вам, что в этом двуединстве все чаще нарушается равновесие? В Казани в этом концертном сезоне произошел случай, который насторожил музыкантов-профессионалов и должен обеспокоить всех. Кто причастен к пропаганде музыкального искусства. На концерт симфонического оркестра с интересной программой было продано менее 10 билетов — концерт пришлось отменить.

Ф. М. К сожалению, этот случай мог произойти в любом филармоническом городе. Причин здесь много. Одна из главных — концерты перестают быть праздником. Классическая музыка, будь то камерная, оперная или симфоническая, требует подготовленной аудитории. У нас, к сожалению, не ведется планомерной работы по воспитанию слушателей. Конечно, мы открываем различные музыкальные клубы, где молодежь вроде бы приобщается к музыкальной культуре, но по существу приобщается-то она к так называемой легкой музыке.

С. Г. В Казани тоже есть подобный опыт. В свое время такие клубы любителей музыки и искусства, как «Зеленая лампа», «Гамаюн», «Муза», «Парнас», активно приобщали публику к слушанию классической музыки. Но это, к сожалению, в прошлом. Ныне в названных клубах произошла некая переориентация. Мне кажется, что в этом виноваты в значительной степени и мы, профессионалы.

Ф. М. Действительно, бывает и так. Слушатель приходит на концерт, настроившись на встречу с прекрасным, волнующим искусством, а вместо этого получает академически засушенное исполнительство.

С. Г. То есть, по существу слушатель сталкивается по меткому определению И. Стравинского с эдаким «исполнительским наростом на теле музыки», когда исполнителя не очень заботит контакт с публикой. Он сам по себе, публика сама по себе.

Ф. М. Музыкант прежде всего должен думать о воспитании своей аудитории. Причем процесс этот не однородный, сложный, здесь нет готовых рецептов. Вот возьмем Аллу Пугачеву. Она свою публику воспитывает. Это несомненно. Но, если бы она повторяла уже достигнутое, вряд ли сохранила бы аудиторию.

С. Г. Наличие поиска — примета истинного творчества. И не только для исполнителей. Это примета и истинного слушателя. Его готовность к слушательскому сопереживанию, к открытию нового в искусстве исполнителя, в творчестве знакомого уже композитора разве не тот же поиск? Правда, не всегда нашего слушателя ждут открытия.

Ф. М. И тем не менее мы знаем прекрасные образцы такого поразительного на протяжении десятков лет контакта исполнителя и слушателя. Я говорю о выдающемся нашем симфоническом дирижере Е. Мравинском. На концерты Е. Мравинского невозможно попасть. Его искусство рафинировано в хорошем, истинном значении этого слова, он умеет в академической манере исполнения открывать новые духовные импульсы.

С. Г. Но не только, наверное, поэтому любит его публика. Ведь много интересных исполнителей, мастеров своего дела, искусство которых не очень-то трогает слушателей. И дело здесь, вероятно, не только в манере. Секрет кроется в ином. Манеры могут быть разные, но путь к слушателю невозможен без энтузиазма.

Ф. М. Когда музыка звучит формально, без «искры божьей», на должном, так сказать профессиональном уровне, то это подчас вызывает раздражение. Исполнитель должен уметь приподняться над ремеслом, но зачастую именно на этом месте исполнители и спотыкаются. А ведь еще Аристотель писал о катарсисе. Творческая страсть художника только и рождает взволнованный отклик у слушателей.

С. Г. В деле пропаганды классической музыки не должно быть также места узковедомственным интересам всех заинтересованных сторон. Возьмем Казань. Наша филармония пока еще очень слабо использует богатейший исполнительский потенциал Казанской консерватории, музыкального училища ... Не координируются усилия в смысле репертуара, не изучается слушательский спрос, не учитываются чисто организационные моменты, часто залы города то пустуют, то вдруг в одно и то же время проводятся интересные концерты.

Ф. М. Проблема координации необычайно важна. Но не менее важны и наши усилия по воспитанию подрастающего поколения. Говорю по собственному опыту работы в

Казахстане и в Москве. Один пример: по инициативе Ивановского обкома партии симфонический оркестр Московской консерватории, которым я руковожу, проводил в Иванове цикл абонементных симфонических концертов. Вначале они не выходили за рамки единичных, разовых встреч с немногочисленными любителями классической музыки. А теперь стали регулярными и проходят при переполненных залах.

С. Г. Это о многом говорит. Значит, вам удалось в Иванове воспитать заинтересованную публику. Расскажите о своем опыте подробнее.

Ф. М. Особых секретов тут нет. Просто нам, музыкантам-исполнителям, необходимо постоянно думать о слушателе. Ведь в деле пропаганды не бывает мелочей, начиная с афишной рекламы и убранства зала и кончая собственно исполнительским действием. Большое значение имеет музыковедческий комментарий, составление программ, форма проведения концертов. Нужно постоянно думать и стремиться к тому, чтобы сделать каждый концерт классической музыки праздником, встречей с высоким миром искусства. Почему-то на наших концертах симфонической музыки не принято бисировать. Казалось бы, мелочь. Однако бисирование дарит благодарной публике радость узнавания произведений, доказывает уважение к вкусу публики, создает приподнятое настроение. В конце концов, важен не аншлаги как таковой, а то, как тебя воспринял слушатель. Возникло ли у него желание прийти вновь слушать классическую музыку. И если он придет вновь ...

С.Г. Да ещё приведет с собой других, тогда труд музыканта оправдан.

2.6.1985. „Советская Татария“

МЕРА ТАЛАНТА – НЕПОВТОРИМОСТЬ

Имена больших артистов хочется сравнивать с названиями целых стран и континентов. Даниил Шафран — это страна романтизма и вдохновения, где все подчинено колдовству интуиции и звуковой магии. Не берусь утверждать, что игра выдающегося виолончелиста лишена осознанности, рационального момента — без этого исполнение вообще перестает быть интерпретацией, прочтением, то есть фактом искусства. Но мысль для Шафрана — лишь отправная точка, трамплин для прыжка в высоту, где царит непостижимая, неповторимая логика истинного творчества. Искусство артиста помогает слушателю открывать новое в привычном, — и радость такого открытия казанские любители музыки смогли вновь пережить недавно, на концерте народного артиста СССР Даниила Шафрана, который состоялся в Актовом зале консерватории.

... Вот он легко и стремительно выходит на сцену, буквально взлетает изящным прыжком на деревянный помост и вдруг замирает, скрестив руки на грифе. Виолончель, кажется, невесома в его руках. Пройдет несколько секунд — и вместе с первыми звуками она сольется с музыкантом. А пока зал вместе с мастером слушает тишину...

Эмоциональное впечатление от его исполнения было настолько целостным и сильным, что не хочется, да и невозможно, разлагать его на составные компоненты. Обычно на концертах такого уровня слушатели не делятся на профессионалов и любителей, все с одинаковым увлечением следят за поразительной звуковой тайнописью. На глазах изумленной публики виолончель совершала одно превращение за другим: то становилась почти бесплотной, воздушной в шумановских грезах, то рассыпалась гитарой в Щедрине, то с чарующей задушевностью пела в Чайковском, то звучала буффонадной усмешкой в Прокофьеве. А какую богатышную звуковую палитру продемонстрировал Шафран в сонатах Шопена и Дебюсси, в сюите Стравинского!

Его фразировка прихотлива и не бесспорна. Но самое ценное то, что она неповторима, ибо принадлежит только ему. Шафрановский исполнительский почерк смел и размахист, музыкант как бы постоянно спорит с традициями, но

это не стремление к оригинальности, а естественность собственного взгляда на сочинение. Его игра эффектна в самом высоком смысле этого слова, в ней нет и тени присутствия специальных, на публику рассчитанных приемов. Его техническое мастерство всегда достойно служит образно-поэтическому замыслу.

Говоря о сольном концерте Даниила Шафрана, невозможно не упомянуть о замечательном пианисте Феликсе Готлибе, который по праву разделил успех этого выступления.

Один из выдающихся виолончелистов нашего времени Григорий Пятигорский сказал как-то: «В исполнительском мире определить, кто самый знаменитый, нетрудно: для этого не надо быть музыкантом. Но вот кто самый интересный? Это определить куда сложнее. Вообще артист становится интересным только тогда, когда сравнивать его невозможно».

Даниила Шафрана не сравнишь ни с кем.

20.10.1980 «Вечерняя Казань»

АФЗАЛ ХАЙРУТДИНОВ

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КАПИТАН

Он мечтал о капитанском мостике, о речных просторах, белоснежных лайнерах. Однако комиссия в Казанском речном техникуме не допустила его до вступительных экзаменов: абитуриенту не хватало до положенного возраста двух лет.

Горе тринадцатилетнего Афзала Хайрутдинова было неподдельным. Что делать? Не возвращаться же назад в деревню — засмеют. Да и путь не ближний. Знакомые, у которых остановился в Казани, посоветовали: «Ступай в Музыкальное училище, может, примут — ты же на гармошке хорошо играешь. Поучисься пару лет, а потом поступишь в свой речной».

Музыка? Афзал вспомнил родную деревню, мать с отцом, братьев, односельчан. Разве музыка — это профессия? В их Нижнем Чекурске любили петь песни, танцевать, но чтобы стать музыкантом? Нет, такого не бывало. А деревня их большая народу много: и татары, и русские, и чувашки. Взять хоть его отца, Насретдина, — сын простого крестьянина, мастер на все руки: бывший шахтер, и слесарничать, и столлярничать может. И он же — признанный деревенский

гармонист. А дядя? Первым в деревне смастерил детекторный приемник — это одной-то рукой (вторую ему оторвало на фабрике). И тоже бойко перебирал лады!

Неудивительно, что в подобном окружении и Афзал потянулся к гармонии, издававшей такие красивые, влекущие звуки. А когда ему было всего четыре года, в деревню приехал уполномоченный из района. Услышав игру малыша, умилился и дал денег на покупку настоящего инструмента для юного музыканта. Хотя какой уж там музыкант — под стол пешком гулял ...

В музыкальном училище деревенского гармониста зачислили, однако, в класс виолончели: баянистов тогда, в 1937 году, здесь не готовили.

В истории культуры Татарии конец тридцатых годов — время знаменательное. Это были годы становления татарской национальной музыки, и роль музыкального училища в этом процессе была огромна.

С благодарностью вспоминает Хайрутдинов его тогдашнего директора:

— Ильяс Ваккасович Аухадеев — личность незаурядная ... Ему была близка судьба каждого учащегося. Время было непростое. Жили мы трудно, голодно, многие на одну стипендию. Иногда в училище направляли на исправление ... беспризорников. «Воспитание прекрасным» к сожалению, не всегда заканчивалось успешно.

Бывало и так, что отогревшись в нашем общежитии, новоявленные „музыканты“, прихватив приглянувшиеся вещи, исчезали в неизвестном направлении. Так однажды осенью я лишился единственных ботинок. Что оставалось делать — пошел на занятия босиком. Узнав о случившемся, Ильяс Ваккасович дал мне деньги на ботинки.

Азы виолончельной науки Афзал начал постигать под руководством талантливого молодого музыканта, выпускника Ленинградской консерватории Валентина Варшавского. Не обладая педагогическим опытом, он тем не менее сумел создать в классе дух творческого соревнования. Пройдет время, и многие из тогдашнего класса Варшавского станут известными музыкантами. Гавриил Шапошников возглавит группу виолончелистов в Большом театре Союза ССР. Крупными музыкантами станут Итаки Халитов и Азгар Абдуллин. Трагически оборвется то время войны жизнь одного из самых одаренных виолончелистов — Ш. Гареева ...

К концу первого года Афзал стал делать заметные успехи. После переходного экзамена Аухадеев в знак поощ-

рения подарил ему серебряную струну, по тем временам — большую редкость.

Приобщение к миру большой музыки, однако, протекало не столь уж гладко. Но постепенно он все более втягивался в учебу, в его жизнь входила музыка Баха, Бетховена, Чайковского.

В конце второго курса материальное положение Афзала становится безвыходным и он соглашается играть в ресторанном оркестре. Но и тут руку помощи снова протянул Аухадеев: он устроил Хайрутдинова в оркестр Татарского драматического театра, где Афзал играл вплоть до начала Великой Отечественной войны.

Руководил этим оркестром Салих Сайдашев, который оказал огромное влияние на формирование будущего мастера.

— Это был замечательный музыкант. пользовавшийся громадной популярностью в народе и среди специалистов. Его авторитет был непререкаем. Исключительно одаренный человек, он тем не менее никогда не ставил себя выше других, очень уважительно относился ко всем, даже к нам. начинающим. Он называл нас джигитами. Ну а нас. Естественно, переполняла гордость, что мы играем в оркестре под управлением такого легендарного музыканта. Я счастлив, что переиграл в те голы в этом скромном коллективе много замечательной музыки татарских композиторов. — вспоминает Хайрутдинов.

Итак, с одной стороны — систематические занятия в музыкальном училище, с другой — богатейшие впечатления от татарской музыки, литературы, театра, общение с выдающимися представителями национального искусства. Таковы условия, в которых формируется музыкант.

В конце тридцатых годов в Казани открываются филармония, оперный театр. Музыкальная жизнь становится неизмеримо богаче, разнообразнее. Но началась война, круто изменившая жизнь Хайрутдинова и миллионов его сверстников. Музыкальное училище временно закрыли. Многие учащиеся, в том числе и Афзал, направились в военкомат записываться добровольцами, однако им посоветовали вначале подрасти.

Афзал возвращается к себе в деревню, едет на труд-работы: роет противотанковые рвы. Однажды его вызывают в сельсовет.

- Учился в Казани?

- Да.

- Будьешь бухгалтером.

- Но я учился музыке!

- Не имеет значения. Другие вообще ничему не учились.

Положение безвыходное, принимай дела ...

В августе 42-го приходит долгожданная повестка, и Афзал Хайрутдинов уходит на фронт. Много, испытаний выпало на его долю, дошел солдат от Сталинграда до самого Берлина. Но он не любит вспоминать сб этом: считает, что просто честно выполнял свой долг. На фронте вступил в партию, был награжден многими боевыми орденами и медалями. Среди его фронтовых реликвий есть одна не совсем обычная — похоронка, в которой говорится, что Афзал Хайрутдинов героически погиб, защищая Родину.

— Это было в январе 1943 года. — рассказывает Афзал Насретдинович. — Мы вели уличные бои в Сталинграде. Немцы оказывали яростное сопротивление, дрались за каждый дом. Вернее, за развалины домов, так как к тому времени город был почти полностью разрушен. Кольцо вокруг немецких позиций сжималось, но ценою крови наших солдат. К концу января от нашего полка осталась, может быть, рота.

31 января отделение, которым я командовал, получило приказ освободить от немцев один из домов. Стоял трескучий мороз, даже смазка на автоматах затвердела. Незаметно окружив дом, мы через некоторое время вынудили сдать около 400 немцев, не потеряв при этом ни одного своего бойца. Сдав пленных, пошли к следующему дому. И вскоре поняли, что оказались в ловушке: площадь была заминирована. Каждый шаг грозил смертью, но надо было выполнять приказ. Решили идти след в след. Я, как командир отделения, шел первым. Немцы наблюдали за нами, но не стреляли — берегли патроны, надеялись, что мы подорвемся. Где-то в конце пути я все же сделал неверный шаг. Раздался взрыв. Очнулся вечером от чьего-то прикосновения: наши проверяли, нет ли среди лежавших в снегу живых бойцов. Меня отправили в госпиталь. Но похоронку-то уже отослали ...

Всего один эпизод из фронтовой жизни Афзала Хайрутдинова. А впереди были Орловско-Курская дуга, фронтовые дороги Европы, битва за Берлин ...

Кончается война, и Афзал становится студентом только что открытой Казанской консерватории. Время было суровое — не до искусств, и в консерваторию шли только те, кто воистину не мог жить без музыки. Не зря потом из первого послевоенного набора вышло столько интересных музыкантов.

В 1948 году, во время выступлений в Москве, студенты самой молодой консерватории страны имели неожиданный успех. В числе исполнителей был и третьекурсник Афзал Хайрутдинсв, игравший в составе струнного трио. Он тогда не смел и мечтать о том, что со временем будет не раз выступать здесь как солист, что поступит в аспирантуру Московской консерватории, первым из татарских исполнителей защитит кандидатскую диссертацию ...

Впрочем, не будем забегать вперед. Пока Афзал Хайрутдинов — еще студент консерватории по классу А. Броуна, выдающегося музыканта и педагога. Часто здесь проводились классные вечера, вызывавшие неизменный интерес.

— Это и понятно: нас было мало, и мы внимательно следили за творческим продвижением своих товарищей, помогали друг другу, находили время музицировать, — вспоминает Афзал Насретдинович. — Помимо учебы, многие работали. Я, в частности, играл в оркестре качаловского театра. Но мы находили время посещать оперный театр, слушали все премьеры как классического репертуара, так и новые произведения татарских композиторов.

1950 год, первый выпуск Казанской консерватории. Диплом № 1 вручается виолончелисту Афзалу Хайрутдинову. Председателем Государственной комиссии был известный пианист, профессор Московской консерватории Г. Гинзбург, который дал Хайрутдинову рекомендацию в аспирантуру Московской консерватории. Афзал поступает в класс выдающегося виолончелиста Семёна Козолупова — основателя советской виолончельной школы.

В 1954 году в Казань вернулся музыкант с большим и разнообразным репертуаром. Он неоднократно выступает с сольными и камерными концертами, в качестве солиста с симфоническим оркестром, участвует в Декаде литературы и искусства Татарии в Москве. Памятны вдохновенные интерпретации Хайрутдиновым таких сложнейших сочинений, как концерты Шумана и Дворжака, сонаты Рахманинова, Шостаковича, Бетховена, Сен-Санса ... Часто звучали в его исполнении произведения Ф. Яруллина, Э. Бакирова, Р. Яхина. Сам Хайрутдинов переложил массу сочинений для виолончели, был редактором и составителем нескольких сборников пьес композиторов Татарии.

С 1955 года Хайрутдинов возглавляет кафедру струнных инструментов консерватории и ведет класс виолончели. За эти годы консерваторию закончило несколько сот струнников. Среди них есть лауреаты международных, всесоюзных и всероссийских конкурсов, артисты,

удостоенные почетных званий. Но, пожалуй, главная заслуга кафедры в том, что она обеспечила специалистами высокой квалификации не только Татарию, но и братские республики Поволжья. Во многом благодаря лично Хайрутдинову кафедра укомплектована высококвалифицированными педагогами, подлинными мастерами своего дела, энтузиастами музыкального образования. Успешной работе кафедры способствует царящая здесь атмосфера подлинной уважительности и коллегиальности.

Особая тема — общественная деятельность Хайрутдинова. В общей сложности десять лет возглавляет он партийную организацию консерватории, около двадцати лет являлся депутатом городского Совета, возглавляя там постоянную комиссию по культуре.

Беззаветная любовь к музыке заразительна. Дети Афзала Насретдиновича тоже избрали профессию музыканта. Старшая дочь Халида — пианистка, в этом году заканчивает консерваторию. Младший сын Руستم поступил на фортепьянный факультет Московской консерватории. С легкой руки Афзала Насретдиновича пошел в музыку и его младший брат Иршат — ныне известный виолончелист, педагог, директор первой музыкальной школы. Активную исполнительскую и педагогическую деятельность ведет племянник Хайрутдинова и его ученик — Альберт Асадуллин, играющий в составе Квартета консерватории.

Ныне в роду Хайрутдиновых 6 виолончелистов, 4 пианиста, музыковед. Словом, мы вправе говорить о целой династии музыкантов. Так что в музыкальном море «корабль» Хайрутдиновых весьма заметен. А на «капитанском мостике» — сам маэстро, Афзал Насретдинович.

10.04.1987 «Вечерняя Казань»

СЕМЁН БАСОВСКИЙ

УРОКИ АЛЬТА

Классный вечер в консерватории. Как обычно, на первый взгляд, эти слова, глядящие с афиш. Ведь в самом деле, только в залах нашей консерватории в течение учебного года их проходит несколько десятков. Но сколько труда, педагогической отваги и доверия к студентам кроется за программой любого классного вечера! Ведь подобные вечера музыки это не просто совместные выступления начинающих музыкантов. Классные вечера — это, как правило,

своеобразный творческий отчет единомышленников по искусству, отстаивающих на сцене определенные принципы исполнительства.

Обо всем этом думалось и на состоявшемся недавно в Большом зале консерватории классном вечере заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР, доцента С. З. Басовского. Один за другим выходили на сцену молодые альтисты, радуя слушателей искренностью и накопленным мастерством. Вглядываясь в взволнованные лица молодых музыкантов, вслушиваясь в благородный, чуть «простуженный» тембр альты, у слушателей возникало ощущение, будто исполнители и сама музыка как бы набирают высоту откровения и мастерства.

Басовский пошел по трудному пути. Он не стал, как иные педагоги, ориентироваться лишь на наиболее одаренных студентов. Он дал возможность выступить всем своим питомцам, в чем выразилась его мудрость и педагогическая проницательность.

Панорама произведений, прозвучавших на концерте, была самой разнообразной — от небольших миниатюр до монументального концерта Глазунова. Были на сцене и бесспорные лидеры. И это прекрасно, ибо нет ничего печальнее, когда со сцены слышишь некий усредненный нивелированный поток так называемой «просто музыки». Подкупило искреннее, естественное общение с музыкой первокурсницы Т. Лаврухиной. Серьезным, вдумчивым музыкантом предстала перед слушателями студентка третьего курса Х. Хайдарова. Были несомненные удачи и у других исполнителей. Невольно думалось — звучит альт в Казани! И в этом немалая заслуга бессменного, вот уже на протяжении более трех десятилетий, руководителя класса альты в Казанской консерватории С. З. Басовского.

Когда началась война, молодой выпускник Ленинградского музыкального училища ушел добровольцем на фронт. И только спустя четыре года руки скрипача, привыкшие за это суровое время больше к автомату, чем к смычку, вновь прикоснулись к скрипке. Солдат опять стал студентом только что открытой Казанской государственной консерватории, студентом того знаменитого первого набора, выпускники которого ныне составляют гордость нашей консерватории. Труден был их путь в большое искусство, но тем весомее и значительнее становилась каждая их победа. Ведь они участвовали в становлении тех традиций, что ныне успешно развиваются новыми поколениями казанских музыкантов.

Путь С. З. Басовского по окончании консерватории был тесно связан с музыкальной культурой нашей республики. В пятидесятые годы — он участник Квартета Казанской консерватории, являвшегося активным пропагандистом советской и татарской камерной музыки. Концерты этого ансамбля в Москве, Казани и в других городах неизменно пользовались большим успехом.

Несколько лет назад выпускникам средней специальной музыкальной школы была предложена такая тема для сочинения: «Высота, которой я хотел бы достигнуть». Одно из них было посвящено Басовскому. Человеку, преданному музыке и своему призванию педагога, ведущему своих учеников к высотам прекрасной профессии музыканта. Прошедший классный вечер еще одно тому подтверждение.

17.04.1983 «Советская Татария»

ИСПЫТАНИЕ НА ДОСТОВЕРНОСТЬ

Как всем давно известно, театр начинается с вешалки. Так вот на этот раз (шел третий премьерный спектакль) вешалка была почти пуста, хотя уже сам факт постановки современной оперы должен был заинтересовать зрителя. К тому же недавняя премьера была особенной — опера «Федор Протасов» впервые увидела свет рампы в нашем театре,— и все же событие это не стало открытием ни для театра, ни для зрителей.

Почему?

Опера Б. Гибалина «Федор Протасов» (либретто И. Келлера по пьесе Л. Толстого «Живой труп») написана маститым композитором, на счету которого немало значительных работ. Написана добротнo, профессионально. Этими эпитетами можно было бы и ограничиться, если бы ... не Лев Толстой.

Тот факт, что в основе оперы — произведение великого писателя, диктует разговору о спектакле тон неллицеприятной требовательности.

С этих высоких позиций музыка Гибалина эклектична, потому что лишена своего индивидуального интонационного языка. Это ощутимо «на слух» и не требует специального музыковедческого подтверждения — налицо некий усредненный интонационный штамп. Отсюда и вторичность музыкально-драматургического решения оперы, хотя, повторяю, автор мастерски владеет секретами чисто профессиональными. В арсенале средств композитора и система лейтмотивного развития, и этнография, и коллаж, и прочие необходимые атрибуты современных музыкальных партитур.

И все же не возникает главного — достоверности музыки, которая призвана, по замечательному баховскому определению, «трогать сердца». Музыка, которая не иллюстрирует драматургическую первооснову, а прочитывает ее личноcтнo, с позиций своего времени. Тогда возникает равноправное единство слова и музыки, рождается драматургия музыкального спектакля. Так заключалось содружество Гете и Гуно,

Пушкина и Чайковского, Лескова и Шостаковича, Джалиля и Жиганова ...

Общение с Толстым — всегда школа. Школа нравственности, человечности толстовских образов: пишутся картины, ставятся фильмы и театральные спектакли, сочиняются балеты и оперы. Только по мотивам «Живого трупа» еще в начале века были написаны две оперы, которые не дожили до наших дней, хотя одна из них принадлежала перу выдающегося чешского композитора — Яначека.

Причина та же: любое произведение, соприкоснувшись с толстовской мыслью, неминуемо подвергается испытанию высокой правдой. И не всегда выдерживает это испытание. И хотя энтузиазм коллектива театра, способствовавшего рождению новой оперы, вызывает огромное уважение, все же напрашивается вопрос: а стоило ли браться за эту постановку? Ведь упомянутые просчеты самого сочинения поставили перед исполнителями почти невыполнимую задачу. Как прочитать непрочитанное? Законы сцены суровы: легковесная, обезличенная музыкальная драматургия не поддается режиссерской или актерской косметике, даже если за дело берутся признанные мастера сцены.

Толстой писал: «Театру нужно то, что просто и сильно, без завитушек». К сожалению завитушки устаревшей театральности в избытке присутствовали в рецензируемом спектакле. Это проявлялось и в искусственности мизансцен (особенно в первом акте) и в игре актеров. Удручающе массово-хоровые сцены цыган (поющих, кстати, весьма нестройно).

Роль Татарского государственного театра оперы и балета в развитии музыкальной культуры нашей республики трудно переоценить. В его творческом активе немало великолепных спектаклей, художественных достижений. Труппа театра сильна, в ней много одаренной молодежи, которой по плечу самые серьезные творческие задачи. Тому свидетельство — ряд последних постановок театра. И в рецензируемом спектакле, безусловно, удачны работы художника В. Архипова, певцов Ю. Борисенко, А. Фадеичевой, Э. Трескина.

Жизнь театра продолжается. Впереди новые работы. Но для того, чтобы идти вперед, необходимо, вопреки поэтическому афоризму, «пораженье от победы» все же отличать.

23.01.1979 «Вечерняя Казань»

**ВОСПИТАТЬ МУЗЫКАНТА, АКТЁРА,
ЧЕЛОВЕКА**

10 дней в Казани проходил XII Всероссийский смотр молодых вокалистов. Ему предшествовала научно-методическая конференция, в которой приняли участие ведущие педагоги, руководители театров страны. И вот форум музыкантов завершен. Позади деловые встречи, концерты, дискуссии.

Об итогах смотра мы попросили рассказать председателя жюри, Народную артистку РСФСР, профессора Института им. Гнесиных Н. Д. Шпиллер.

Наши ежегодные смотры отличаются от музыкальных конкурсов тем, что выявляют не победителей, хотя, естественно, кто-то выступает лучше, кто-то хуже. Для жюри и педагогов-вокалистов гораздо важнее другое: определить общий уровень сегодняшней вокальной культуры, разрешить постоянно возникающие в методике образования вокалистов проблемы.

Смотр показал, что качество подготовки вокалистов, несомненно, растет. Особенно радует возросший уровень периферийных консерваторий, где на кафедрах сольного пения и оперной подготовки работают замечательные педагоги.

Ряд несомненных достижений продемонстрировала Казанская консерватория. Выступления Хохловой, Бегичева, Хайрутдинова стали событиями на смотре.

Наталья Дмитриевна, у наших певцов немало достижений. Но оперных певцов часто (и справедливо) упрекают в отсутствии актерского мастерства. Что можно сказать в этой связи об участниках смотра?

Это серьезная проблема. Судя по выступлениям на смотре, молодым еще многому предстоит учиться.

Конечно, в искусстве оперного певца есть своя специфика. Раскрытие образа в оперном спектакле происходит прежде всего через музыкальную фразу. Чтобы певец мог свободно и раскованно сочетать чисто музыкальное раскрытие образа с драматическим, ему просто необходимо, помимо таланта, гармоничное, режиссерски точное видение каждой мизансцены, необходим вузовский багаж актерской подготовки. Оперное искусство требует поворота к сценическому действию. В связи с этим нужны изменения в методике преподавания вокала.

Эта проблема стоит перед вокальными кафедрами, хотя и сейчас нашими педагогами делается немало для вос-

питания гармонично развитого певца, музыканта, актера, личности.

Талантливый интерпретатор, как правило, — музыкант большой культуры, отсутствием которой порой страдают иные начинающие вокалисты. Между тем певцу совершенно необходима общая культура, которая позволяла бы разбираться и в определенной эпохе, и в истории костюма, и в литературе, и в живописи, и в социальной природе своего персонажа, и еще во многом. Причем это необходимо не только для успешной работы над классической оперой. Певец, лишенный настоящей культуры, не освоит и новый, современный интонационный язык, который довольно сложен.

Наталья Дмитриевна, на смотре все вокалисты пели в сопровождении фортепиано. Какова роль концертмейстера в воспитании вокалистов?

Огромная. Ведь концертмейстер — это тоже в определенной степени педагог, от музыкального и профессионального уровня которого в значительной мере зависит процесс освоения и постижения музыкального материала. А на сцене — это полноправный соавтор певца. К сожалению, роль концертмейстера в процессе обучения еще часто недооценивается, некоторые выступления на смотре это вновь продемонстрировали.

Ваши впечатления о смотре?

Самые отрядные. Он был прекрасно организован и много дал всем его участникам. Роль этих ежегодных смотров в повышении уровня подготовки вокалистов несомненна. Надеюсь, что будущий смотр вновь порадует нас интересными работами выпускников музыкальных вузов Российской Федерации, в том числе и выпускников вашей консерватории.

29.3.1979. „Вечерняя Казань“

РЕНАТ ИБРАГИМОВ

ПОКОРЯЮЩИЙ ГОЛОС ПЕВЦА

Каждый месяц в его адрес приходят десятки писем. На конвертах значится: Казань, Ренату Ибрагимову. География адресантов — весь Советский Союз. Пишут колхозница из молдавского села и военный служащий из Хабаровска, школьницы из Кураана и врач из Москвы. Вот выдержка из письма

симферопольской студентки Риммы Панковой: «Ваше пение всегда оставляет яркое впечатление: согретое теплотой, поэтичностью, искренностью, жизнелюбием, оно наполняет человека, придает новые силы, вдохновляет ...»

Что это — всенародное признание, о котором мечтает любой артист? Пожалуй, да. Татарский певец приобрел широкую популярность не только в нашей республике, но и в самых отдаленных уголках всего Советского Союза. С искусством Р. Ибрагимова в последние годы познакомились и любители музыки Польши, Чехословакии, ГДР, Австрии, Финляндии, Италии, Кубы, и всюду — признание и успех.

Справедливо утверждение, что слава приходит к нам между делом, если дело достойно ее. Сегодня мы вправе говорить о том, что слава Рената Ибрагимова достойна того дела, которому он посвятил свою жизнь — искусству пения.

Несколько лет назад он вместе с другими исполнителями участвовал в прослушивании новых сочинений татарских композиторов в Москве. На обсуждении первый секретарь Союза композиторов РСФСР Родион Щедрин дал его голу исключительно высокую оценку.

Между тем было время, когда Ибрагимов не подозревал, что обладает редким по красоте голосом. Петь, конечно, любил, но еще больше увлекался рисованием, посещал художественную школу (кстати, увлечение живописью сохранилось у него до сего времени). Как это часто бывает, все решил случай. Пение его, тогда еще выпускника средней школы, услышал композитор Рафаэль Белялов. Под его руководством Ренат подготовил несколько произведений и через некоторое время уже стал студентом Казанской консерватории.

С тех пор многое в жизни Рената Ибрагимова было связано с этим учебным заведением: первые шаги к профессионализму, первые успехи. Ему повезло — он попадает в класс замечательного педагога Светланы Назибовны Жигановой. Тонкий специалист, она с удивительной чуткостью и мастерством руководила становлением певца, приобщала его к классическим традициям вокального исполнительства. В репертуаре Ибрагимова в студенческие годы появляются сочинения Шуберта, Чайковского, Бородина, Рахманинова. Уже тогда специалисты отмечали высокий уровень исполнения им классических арий и романсов. И как результат — приглашение его уже с четвертого курса в Татарский театр оперы и балета имени М. Джалиля. Не порывает связи с родной консерваторией Ибрагимов и по сей

день. Он часто приходит в класс к С. И. Жигановой, поет, советуется, обсуждает свои творческие планы.

В 1973 году Ибрагимов заканчивает консерваторию и становится солистом Театра имени Джалиля. Между прочим, на распределении вокалистов он получил лестные приглашения в Ленинградский академический оперный театр имени Кирова, в Свердловскую оперетту. Впоследствии его еще не раз приглашали в различные творческие коллективы других городов. Но Ибрагимов придерживается твердого мнения, что артист не должен отрываться от родной национальной почвы, взрастившей его.

Чувство принадлежности его искусства к татарской культуре несомненно. Это проявляется прежде всего в репертуарной направленности концертных программ, в которых, как правило, звучат обработки народных татарских песен, новые сочинения татарских композиторов. Проникновенно, с подлинным лиризмом исполняет он знаменитое ариозо Хайдара из оперы Н. Жиганова «Намус». Неземно присутствует в его репертуаре романс «Родной край» Р. Яхина, ставший в исполнении певца вдохновенным объяснением в любви к своему народу, к своей республике.

Но Ибрагимов не замыкается только в национальном репертуаре. Его пение многопланово в жанровом отношении, с одинаковой убедительностью звучат у него народные песни и оперные арии, классические романсы и эстрадные песни.

С приходом в оперный театр начинается новый этап в жизни артиста. Уже не отдельные арии или романсы в концертном варианте, а партии Белькоро в «Любовном напитке» Доницетти, Онегина в «Евгении Онегине» Чайковского, Валентина в «Фаусте» Гуно, потребовавшие от молодого певца не просто профессионального владения своим лирическим баритоном, а психологического наполнения образов в их развитии, умения общаться с чутко реагирующим казанским слушателем, с партнером в тех сценических обстоятельствах, которые предлагает драматургия, умения слушать симфоническую партитуру оперы, вживаться в литературный первоисточник и в эпоху.

В 1973 году молодой солист Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля Ренат Ибрагимов становится лауреатом Всесоюзного конкурса советской песни в Минске. Его исполнение песни М. Ножкина «Последний бой» становится событием. Центральная пресса писала, что в «трактовке Рената Ибрагимова она превратилась в маленький,

остросюжетный спектакль, героический и одновременно пронзительно лирический».

Через год он становится победителем Всесоюзного конкурса артистов эстрады, еще через год — завоевывает первую премию на Международном конкурсе политической песни «Красная гвоздика» в Сочи.

В мир большой эстрады пришел оперный певец. Пришел музыкант со своей темой, которая так отчетливо прозвучала еще на конкурсе в Минске. Это тема патриотизма. С успехом исполняет Р. Ибрагимов с эстрады произведения лирического характера, шутливые, но доминирует в его творчестве гражданственность, которая в первую очередь и подняла его на эстрадном небосклоне. Манера его пения — строгая и сдержанная — импонирует слушателям.

За эти годы, наполненные напряженной работой, Ренат Ибрагимов стал одним из любимых советских певцов. Он часто выступает по Центральному телевидению и радио, активно гастролирует в качестве полпреда советской песни и по нашей стране и за рубежом, с одинаковой ответственностью относясь к концертам для строителей БАМа и к выступлению на Всемирном фестивале молодежи в Гаване.

У него много планов: концерты в одном из центральных залов Москвы, новые оперные партии, записи на радио, телевидении, пластинки.

Когда-то великий Тукай, обращаясь к народу, писал: «... стать певцом твоим покорным — высший для меня почет».

Искусство Заслуженного артиста Татарской АССР Рената Ибрагимова любимо народом. И почет он заслужил по праву.

Новое признание его заслуг — выдвижение на соискание Государственной премии ТАССР имени Габдуллы Тукая этого года.

1.04.1979. «Советская Татария»

ГУЛЬШАД САЙФУЛЛИНА

СУДЬБА МОЯ – МУЗЫКА ...

Малый зал Московской консерватории. Заслуженная артистка РСФСР и народная артистка ТАССР Гульшад Сайфуллина в сопровождении пианистки Веры Таганцевой исполняет вокальные сочинения композиторов Татарии — Рустема Яхина и Леонида Любовского. В зале известные советские певцы, народные артисты СССР Г. Исакова, В. Тиц,

преподаватели Московской консерватории, студенты ... После концерта — поздравления, цветы, просьбы прислать ноты исполненных сочинений ...

Весна 1950 года. Выпуск Казанской консерватории. Выпускники – вокалисты подготовили оперный спектакль «Евгений Онегин». Партию Татьяна поет выпускница по классу К. Е. Цветова Гульшад Сайфуллина. В этом же году молодая певица спела Татьяну и на сцене Татарского оперного театра им. М. Джалиля.

Тридцать лет на сцене, около 60 образов: сказочные персонажи из опер Римского-Корсакова, Орфа, Хумпердинка, эффектные роли из оперетт; русская и зарубежная классика — Микаэла в «Кармен», Маша в «Дубровском», Земфира в «Алеко», Маженка в «Проданной невесте», Тамара в «Демоне», Чю-Чю-сан в одноименной опере; героини лирико-драматических и эпических полотен татарских и башкирских композиторов — все их просто невозможно перечислить.

« ...Редкое сценическое обаяние, сильный и «многоцветный» голос, удивительное умение воплощать образ средствами сценического искусства ...» — писал о Сайфуллиной Ян Винецкий.

Природа наградила певицу красивым сопрано, ровным во всех регистрах. Мастерство исполнителя совершенствуется годами, но примечательно, что уже после дебюта Сайфуллиной в труднейшей партии Татьяны мнение музыкантов и критики было единодушным: в татарское оперно-исполнительское искусство пришел талантливый художник с неповторимым творческим почерком.

Талант проявляется с детства. Гульшад росла в многодетной семье рабочего-осветителя Театра им. Г. Камала. Ее отец Ибрагим Сайфуллин был страстно увлечен театром, музыкой, дружил со многими актерами, музыкантами, поэтами тех лет. Часто маленькая Гульшад становилась свидетельницей оживленнейших бесед, а порой и споров об искусстве и литературе, в которых участвовали такие выдающиеся деятели татарской культуры, как Тинчурин, Сайдашев, Джалиль. Тогда же, еще ребенком, Гульшад в массовке впервые вышла на сцену.

Но еще сильнее, чем театр, действовала на девочку музыка. Она мечтала стать дирижером, часто, после дневной репетиции, когда пустел зал, она взбиралась за дирижерский пульт и воображаемой папочкой вела за собой воображаемый оркестр. За этим занятием ее и застал однажды известный казанский музыкальный деятель, директор первой музыкальной школы Р. Л. Поляков. Гульшад

становится ученицей музыкальной школы по классу фортепиано. О профессии певицы девочка пока и не мечтает, правда, вскоре становится солисткой школьного хора. Затем музыкальное училище по двум отделениям: вокальному и фортепианному, консерватория ...

Годы общения с фортепиано и театром не прошли даром. Это было видно уже по первой самостоятельной работе — партии Татьяны.

Понимание актерской природы сценического искусства плюс музыкальная интуиция и кругозор позволили Сайфуллиной не просто спеть партию, а создать образ чистой, цельной женщины, причем образ не статичный, а живой, меняющийся в процессе спектакля. Вот это стремление проследить внутреннее движение характера своих героинь, умение найти ему точный музыкально-сценический эквивалент — одна из примечательнейших особенностей Сайфуллиной.

К партии Татьяны, ставшей трудной, но счастливой вехой в становлении актрисы, Сайфуллина будет обращаться еще не раз. С каждой новой постановкой все четче прослеживался психологический рисунок роли, все отточеннее становились звучание и фразировка вокальной партии. Много лестных откликов вызвала ее Татьяна. Достаточно сказать, что портрет Сайфуллиной в числе портретов немногих лучших исполнительниц этой партии висит в Доме-музее Чайковского в Клину. Но с особенным чувством хранит певица маленькую карандашную записку, переданную ей как-то после спектакля кем-то из благодарных слушателей: «Милая, родная Татьяна, какая ты чудесная, неповторимая, желаю успеха, слушаю с наслаждением и плачу».

Певицу привлекают прежде всего образы неоднозначные, противоречивые, натуры, умеющие сильно любить и ненавидеть, ошибаться и страдать. Ее стихия — роли с широким драматическим дыханием.

Особо следует сказать о роли Катерины в „Катерине Измайловой“ Шостаковича. Работа шла трудно. Предстояло освоить новый интонационный язык, разобраться в новой оперно-драматургической эстетике. По мере того, как она осваивала атмосферу музыкального спектакля, Сайфуллина все больше убеждалась, что это ее музыка, что нужно лишь смелее отказаться от привычного, уже достигнутого. Вновь слушала симфонии, квартеты Шостаковича (певица — обладательница большой фонотеки), перечитывала Лескова, Достоевского, колдовала над клавиром, продумывала, проживала вновь и вновь трагическую судьбу Катерины — и

вот найдена своя, неповторимая музыкально-интонационная характеристика. Был достигнут наконец тот необходимый синтез «чувства и умения», когда персонаж приобретал живое дыхание в данном музыкально-драматургическом контексте.

Постановка «Катерины Измайловой» (признанной авторитетным жюри лучшей постановкой в РСФСР) стала заметным явлением в культурной жизни Казани.

Творческая неуемность певицы поражает. Она из тех редких музыкантов, кто очень бережно и чутко относится к новому. Может быть, поэтому композиторы пишут специально для Сайфуллиной, зная, что она всегда готова на творческий риск. С завидным упорством ведущая татарская певица осваивает и затем выносит на сцену новые сочинения. Настоящим музыкальным событием стало недавнее исполнение Сайфуллиной монооперы Луппова «Неотосланные письма», сочинения яркого, но во многом, особенно в интонационном отношении, непривычного.

Вообще камерное исполнительство занимает значительное место в творческой судьбе певицы. Программы ее концертов всегда отличаются продуманностью и внутренней логикой. Сайфуллиной приходилось петь со многими пианистами, но наиболее плодотворными оказались содружества с народным артистом РСФСР профессором А. Леманом и старшим преподавателем В. Таганцевой. Надолго останется в памяти прочтение Сайфуллиной и Леманом трагического вокального цикла Шуберта «Зимний путь». Подлинным мастерством отмечены многие совместные интерпретации последних лет Сайфуллиной и Таганцевой.

Яркий талант, целеустремленность, настойчивость в достижении цели — вот качества, которые определяют творческий облик певицы, каждая встреча с которой — всегда радость для слушателей.

7.3.1981. «Вечерняя Казань»

ФЕСТИВАЛЬ ИМ. ФЁДОРА ШАЛЯПИНА

СПЕКТАКЛЬ, ДОСТОЙНЫЙ ОТКРЫТИЯ

Итак, первый фестивальный вечер — опера Бородина «Князь Игорь», один из высочайших оперных шедевров. Это сочинение, конечно же, не случайно выбрано для открытия фестиваля, посвященного Ф. И. Шаляпину: с огромной силой звучит в нем тема Родины, тема патриотизма, ставшие главными в творчестве нашего великого земляка.

Еще задолго до начала спектакля к оперному театру стали стекаться сотни казанцев и гостей города, стремящихся попасть на открытие фестиваля. Ощущение праздничности царило в переполненном зале: волновались слушатели, волновались, конечно же, артисты. «Шаляпин — богатырь. Так было. Для будущих же поколений он будет легендой», — эти рахманиновские слова я вспомнил вчера, сидя в праздничном зале оперного театра. Да, легендой непревзойденного мастерства, беззаветного служения музыке — было от чего волноваться!

Но вот зазвучали первые аккорды оркестровой увертюры, зал замер — и граница между ним и сценой исчезла. Было такое ощущение соучастия, когда слушатели, до конца отдаваясь происходящему на сцене, оказываются вовлеченными в магический мир оперы, и тогда приходит подлинное понимание, подлинное наслаждение музыкой.

Поистине шаляпинская труппа выступала в этот вечер на сцене нашего театра — так вдохновенно и слаженно контактировали с музыкой исполнители, ведомые уверенной и точной рукой дирижера В. Васильева, который мастерски провел спектакль.

Украшением оперы стали гости фестиваля: Народный артист СССР А. Ведерников, певец огромного тембра и артистизма, исполнивший партию Кончака; исполнитель заглавной роли заслуженный артист РСФСР Ю. Григорьев, певец с отличной вокальной техникой и блестящими сценическими возможностями. Большой успех выпал на долю киевского певца, Заслуженного артиста ТАССР Г. Васько и солистки из Уфы Г. Халдевой.

Радостно отметить, что рядом с именитыми партнерами достойно выступили и казанские солисты

— заслуженная артистка РСФСР и ТАССР Р. Мифтахова, народный артист ТАССР и ККАССР Ю. Борисенко, заслуженный артист ТАССР Л. Берниковский, В. Лейбов.

Слушатели долго не отпускали певцов, горячими аплодисментами благодарили их за прекрасный спектакль. Фестиваль начался, фестиваль продолжается: впереди — новые встречи с оперой.

8.2.1983. «Вечерняя Казань»

ТОРЖЕСТВО ПЕНИЯ

Трудно поверить, слушая искрометную музыку «Севильского цирюльника», что более полутора веков тому назад премьера этого бессмертного творения Россини прошла неудачно. Ныне «Севильский цирюльник» ставится в музыкальных театрах всего мира. В сценическую судьбу этого непревзойденного шедевра комической оперы вписали яркие страницы многие выдающиеся певцы. Венцом ее истории на русской сцене стали, в свое время постановки оперы в Большом театре с участием Федора Шаляпина. Блестящее, полное актерской фантазии и вокального совершенства прочтение Шаляпиным партии дона Базилио оказало и продолжает оказывать огромное влияние на оперных певцов.

Тому подтверждение — «Севильский цирюльник», показанный вчера в рамках Шаляпинского фестиваля. Слушатель с большим удовольствием погрузился в жизнерадостную, полную юмора атмосферу комической оперы. Но эта кажущаяся легкость не имела ничего общего с легковесностью. За каскадом шуток и розыгрышей постановщик народный артист РСФСР Н. Даутов и исполнители сумели разглядеть и донести до слушателей полнокровную жизненную правду характеров и ситуаций, сатирически направленных против ханжества и лицемерия. В этом главное достоинство спектакля — в четкой, художественно убедительной концепции.

Всем известно, что опера — искусство весьма условное. Тем не менее ловишь себя на мысли, что ход развития сценического действия, весь эмоциональный настрой ситуации требует именно Пения с большой буквы, этого пленительного торжества вокала, уроки которого так блестяще преподнесли в «Севильском цирюльнике» ведущие исполнители.

Конечно же, лидером был замечательный советский певец народный артист СССР А. Ведерников, который исполнил партию дона Базилио. Блестящая вокальная техника, огромный артистический диапазон, подлинная естественность в образ отличают его.

Прекрасно провела свою партию заслуженная артистка РСФСР и ТАССР Л. Башкирова. Она не только с завидной легкостью преодолевала головоломные трудности вокальной партии, но и создала пленительный образ Розины

Вообще в творчестве этой певицы всегда трудно отделить вокальное начало от сценического: настолько ее роли покоряют цельностью и артистической убедительностью!

Хорош был в образе Фигаро и другой наш казанский певец заслуженный артист ТАССР Э. Трескин, ярко заявивший о себе уже в знаменитой выходной арии. Его Фигаро — плут, но плут интеллигентный, по-современному несколько ироничный. Э. Трескин ведет свою роль мягко, без, нажима, с особой элегантной пластичностью.

Нельзя не отметить и таких интересных исполнителей, как заслуженные артисты ТАССР Г. Васько и Л. Верниковский. Наверное, каждый из зрителей, уходя из зала, уносил в сердце праздник музыки.

10.2.1983 «Вечерняя Казань»

В ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ПЕВЦА

Сегодняшний день Шаляпинского фестиваля до предела насыщен разнообразными событиями.

Днем в Театре оперы и балета состоялся сольный концерт замечательной эстонской певицы, народной артистки СССР Ану Кааль. Ее знают во многих городах страны, она с успехом выступала в крупнейших театрах Европы, но в Казани поет впервые. Любителям оперы предстоит еще одна встреча с певицей завтра: она споет в «Травиате» Виолетту — одну из своих коронных партий.

Сегодня — День рождения великого певца, и участники праздника отмечают эту дату торжественным возложением цветов у мемориальной доски на доме по улице Куйбышева.

В Доме актера продолжилась работу научно-практическая конференция по теме «Воспитание певца-актера». В ней принимают участие педагоги музыкальных вузов, режис-

серы, дирижеры, музыковеды из Москвы и Ленинграда, Перми и Казани, других городов.

Вчера перед участниками конференции выступил казанский журналист и краевед С. Гольцман. Он рассказал о роли Казани в становлении Шалапинского таланта. Большой интерес вызвали также сообщения главного режиссера Таллинского оперного театра Арне Микка, главного режиссера Пермского театра Э. Пасынкова, профессора ГИТИСа Б. Мордвинова, посвященные различным аспектам темы «Воспитание певца-актера». Завтра конференция завершает работу.

Ну, а вечером, как обычно, спектакль. Сегодня на сцене оперного — «Пиковая дама» Чайковского с участием солистов из Москвы, Ленинграда и Казани.

13.2.1983. «Вечерняя Казань»

МАЛЕНЬКИЕ РОЛИ БОЛЬШОЙ ОПЕРЫ

Да не обидятся наши уважаемые гастролеры Н. Довгалева, Б. Минжилкиев, К. Плужников, спевшие центральные партии в «Фаусте» Гуно вчера вечером (об их творческом вкладе в этот спектакль будет сказано отдельно), если мы поговорим, сегодня о казанских артистах.

Галина Ластовка в роли Зибеля. Точное сценическое решение, гармония вокального начала и драматического. Певице вообще не свойственно «пережимать». В каждой партии она стремится к мягкому рисунку роли. Для нее важнее всего — раскрыть внутренний мир своих героев, в чем нетрудно было убедиться, прослушав три фестивальных спектакля. И в каждом — запоминающиеся образы, созданные Г. Ластовкой: Федор в «Борисе Годунове», Маддалена в «Риголетто», Зибель в «Фаусте».

Три работы в трех спектаклях и на счету Юрия Галявинского. Давно и с интересом слежу за творчеством этого певца. Он любит лепить характеры своих героев сочными, яркими мазками. Иногда, правда, ему изменяет чувство меры, и чисто внешний актерский прием, как, скажем, в партии Спарафучиле («Риголетто») нарушает органику роли. Однако его вокальная культура и артистический азарт оперного певца, с удовольствием выходящего на сцену даже в самых маленьких, эпизодических ролях (яркий пример — колоритный Вагнер из «Фауста»), — не могут не вызвать уважения.

Как всегда, элегантен Эдуард Трескин в роли Валентина. Артист обладает редким качеством: он слышит и видит на сцене не только себя, чем нередко грешат, увы, многие певцы, но и партнера, хор, оркестр. Поэтому он так легко вписывается в любой актерский ансамбль, не теряя своей самобытности.

Вряд ли осталось незамеченным появление в эпизодической роли Марты Аллы Фадеичевой, артистки темпераментной, неподдельно искренней. Ее творческий почерк размашист и на первый взгляд будто лишен полутонов. Но вспомним только две партии в фестивальных спектаклях: надменную аристократку Мнишек и легкомысленную простушку Марту. И мы убедимся вновь в удивительной разноплановости певицы.

Да, не потерялись наши казанские певцы рядом с именитыми гостями. Конечно, для них Шаляпинский фестиваль — школа. Но невольно подумалось, (что ведь и для гастролеров общение с нашими солистами (в том числе и упомянутыми), на счету каждого из которых большие, значительные партии, — тоже своего рода школа. У них, право же, есть чему поучиться.

14.2.1983. «Вечерняя Казань»

МАГИЯ ОПЕРЫ

Поистине магическая сила привлекает в эти дни казанцев в оперный театр. Чувствуя такой неподдельный, искренний интерес публики, вдохновенно трудятся и артисты.

Последний фестиваль спектакль — «Князь Игорь» А. Бородина, опера, открывавшая Шаляпинский праздник. После того, первого спектакля, где столь блистательно развернулось перед слушателями целое созвездие интереснейших исполнителей во главе с народным артистом СССР А. Ведерниковым, казалось невозможным представить в этой опере другой равноценный ансамбль. Однако вчера казанцы вновь стали свидетелями и счастливыми соучастниками волнующего рождения искусства.

Магия оперы — это и магия творца-интерпретатора. Чем же иначе объяснить то, что князь Галицкий в прочтении народного артиста СССР Артура Эйзена совершенно по-новому заставляет слушать и понимать знакомую оперу. Его Галицкий отнюдь не однозначный

персонаж, кичащийся своей временной властью. Эйзену удалось обнажить его противоречивость, внутренний разлад. Вот он, драгоценный шаляпинский сплав личного с профессиональным, причем Эйзен продемонстрировал такой уровень профессионализма, когда отсутствуют внешние эффекты, когда все направлено на постижение внутренней сути образа.

Думается, что одним из самых ярких открытий фестиваля стало знакомство казанских любителей музыки с искусством певца из Перми заслуженного артиста в РСФСР Юрия Горбунова.

Это оперный солист самого высокого класса, с прекрасным голосом, с отличной культурой вокального интонирования. В отличие от иных трактовок этого образа, его князь Игорь начисто лишен статичности, более человечен.

Хорошее впечатление произвела в партии Ярославны заслуженная артистка РСФСР, лауреат Международного конкурса вокалистов Нина Лебедева, сумевшая в сдержанной, благородной манере передать всю глубину и страстность переживаний своей героини.

Вновь блеснул слаженностью и сочным музыкально-сценическим колоритом в партиях Скулы и Ерошки наш казанский дуэт — заслуженный артист ТАССР Лев Верниковский и Владимир Лейбов.

Опустился занавес последнего фестивального спектакля, подарившего любителям музыки немало радостных минут. Зрители долго еще не отпускали артистов.

15.2.1983. «Вечерняя Казань»

ПРАВОТА ТРАДИЦИЙ

Шаляпинские традиции ... Как много в этих словах любви к опере, этой, по выражению Чернышевского, «полнейшей форме музыки как искусства». Как никто другой в истории оперного исполнительства, Федор Иванович Шаляпин понимал и с огромной силой воплотил в своем творчестве всю ту многомерность задач, которую ставит перед исполнителями опера, этот самый синтетический жанр в музыке.

Шаляпинские традиции — это не только высочайший вокальный уровень исполнителей ведущих партий, это и взаимодействие, и художественная согласованность всех музыкально-сценических компонентов спектакля: сцено-

графии и точного грима, актерской достоверности и чувства ансамбля, оркестра, хора, балетных сцен.

Слушая фестивальные спектакли, убеждаешься, что эти традиции живы в современном оперном исполнительстве, Особенно радостно сознавать правоту этих традиций на спектаклях нашего оперного театра, обнаружившего незаурядную творческую потенцию и мобильность всего коллектива. Гастролер, пусть самый выдающийся, способен лишь украсить оперный спектакль, но не создать его. Опера создается усилиями всех исполнителей, что подтверждают последние фестивальные спектакли: и «Кармен» Ж. Бизе, и «Алеко» С. Рахманинова, в которых труппа нашего оперного театра с блеском проявила все свои возможности.

Прежде всего надо сказать добрые слова в адрес оркестра. Наконец-то, после долгого перерыва, он вновь зазвучал, в чем несомненная заслуга его музыкального и художественного руководителя дирижера Владимира Васильева, тонкого, серьезного музыканта. Оркестр теперь — не робкий аккомпаниатор, а слаженный коллектив, равноправный партнер и музыкальный союзник оперной сцены.

Распелся на последних спектаклях и хор, вызывавший ранее справедливые нарекания. Мастерски, в частности, прозвучала в исполнении хора финальная сцена оперы «Алеко», а также хоровая партия в кантате-балете С. Рахманинова «Весна», экспериментальная постановка которой требует отдельного серьезного разговора.

Шаляпинские традиции явно были ощутимы и у исполнителей ведущих вокальных партий. Умение ощутить внутреннее движение образа, найти ему точный музыкально-сценический эквивалент впечатляюще продемонстрировала исполнительница партии Кармен Заслуженная артистка ТАССР А. Фадеичева. Как всегда, подлинной вокально-сценической культурой отличалось исполнение ведущих солисток нашего театра заслуженных артисток РСФСР и ТАССР Л. Башкировой (Микаэла) и Р. Мифтаховой (Земфира). Обещает вырасти в интересного исполнителя и обладатель красивого голоса молодой солист дипломант Всероссийского конкурса С. Райнбаков. Как всегда, заметно украсили фестивальные спектакли наши гости: заслуженный артист РСФСР Ю. Григорьев (Эскамильо), народный артист РСФСР О. Кленов (Алеко), народный артист УССР А. Дуда (молодой цыган). Фестиваль продолжается.

16.2.1983 «Вечерняя Казань»

Сегодня заключительным концертом на сцене Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля завершается Всероссийский оперный фестиваль имени Федора Ивановича Шаляпина.

В одиннадцати спектаклях и семи концертных программах, кроме казанцев, приняли участие более тридцати гастролеров из одиннадцати городов шести союзных республик.

Важным событием стала научно-практическая конференция «Воспитание певца-актера», во время которой состоялся обстоятельный разговор, прозвучали конкретные предложения, в частности, о необходимости иметь при каждой консерватории оперную студию. В программу конференции входил открытый урок Народной артистки РСФСР Н. Шпиллер.

18.2.1983. «Вечерняя Казань»

ВАЛЕРИЙ РАКУ
НИКОЛАЙ ПУТИЛИН
ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ

СЕРДЦЕ ХУДОЖНИКА СКЛОННО К НОВИЗНЕ

Да простит мне строгий читатель этот парафраз из «Риголетто». Поверьте, сказано не для красного словца. Ведь речь и пойдет о «Риголетто», вернее, о постановке этой оперы Верди на сцене Татарского театра оперы и балета имени М. Джалиля. Прошедшие недавно премьерные спектакли вызвали самые разногласные суждения. Однако, если отвлечься на время от эмоциональных крайностей в оценках, следует с радостью отметить: суть их — в огромном слушательском интересе к новой работе театра.

Интерес этот не случаен. Несомненно наш оперный на подъеме. Тому свидетельство и недавние успешные гастроли в Москве, ну и конечно, Шаляпинский фестиваль, в преддверии которого мы и ведем разговор. Я вовсе не склонен впадать в слащавую апологетику. У театра много еще нерешенных проблем, и о них следует говорить. Вместе с тем именно коллектив оперного театра в работах последних лет заставил нас вспомнить о критериях высокой художественности и мас-

терства. Мы много рассуждаем о том, как привлечь широкую слушательскую аудиторию к классической музыке. Выдвигаются самые смелые проекты, вплоть до приобщения к классике через ... рок, джаз! Между тем нельзя не признать, что спектакли оперного театра, даже рядовые, не говоря уже о премьерных и фестивальных, посещаются гораздо активнее, чем, скажем, концерты симфонического оркестра филармонии. Сравнение напрашивается невольное, благо и работают эти два коллектива по соседству.

В чем же дело? Главное, что привлекает слушателя, — это высокий качественный уровень исполнительского искусства во всех его компонентах. Сегодня со всей очевидностью можно сказать, что творческий подъем театра был связан с замечательным содружеством двух музыкантов — Н. Даутова и В. Васильева. Благодаря взаимопониманию режиссуры и музыкального руководства раскрылось дарование многих молодых солистов, обрело зрелость искусство мастеров, артистов оркестра, хора.

Совсем недавно ушел из жизни Н. Даутов ... В театр пришел молодой режиссер В. Раку. И вот первая его самостоятельная постановка — «Риголетто» Верди, вызвавшая споры. Сразу уточним: спорят больше всего о постановочном решении. Музыкальная же часть спектакля вроде бы не вызывает возражений. И в самом деле, музыкальный уровень спектакля высок, в чем опять же заслуга музыкального руководителя постановки и дирижера В. Васильева.

Судить об опере следует по законам музыкального действия. На мой взгляд, постановочное решение оперы не вступает в противоречие с музыкальной драматургией, а напротив, высвечивает и как бы обнажает рельеф музыкальной стихии. Постановщики поняли «Риголетто» как социальную драму. И это, вероятно, исторически оправданно. Просто невозможно представить сегодня еще один вариант костюмированного представления с блестящими ариями.

Человек и власть — вот основной конфликт новой постановки. Власть всеобъемлюща и жестока, человеку некуда деться от ее тисков, подчеркивают режиссер В. Раку и художник С. Пастух, помещая героев оперы в условное зарешеченное пространство. Решетки фосфоресцируют, играют огнями, поднимаются, опускаются, создают видимость перемен, но на самом деле оста-

ются неизменными параметрами создаваемого на сцене мира. Метафора вполне определенная: жизнь — тюрьма. В чем-то режиссер и художник, несомненно, изменили традиции: нет привычного антуража дворцовых покоев, нет, в конце концов пресловутого горба у Риголетто — еще одна метафора! Ну, а дух бессмертного творения Верди?

Вспомним: В. Гюго пишет свою драму «Король забавляется» летом 1832 года, во время народного восстания в Париже. На премьерном спектакле в ноябре этого же года публика прерывает действие пением «Марсельезы» и «Карманьолы». Правительство запрещает пьесу, которая вновь будет исполнена в Париже лишь спустя 50 (!) лет.

История повторяется почти через двадцать лет с одноименной оперой Верди на либретто Пиаве, которая тоже была запрещена цензурой. Чтобы спасти сочинение, Верди с большой неохотой соглашается на некоторые изменения (вместо реального короля Франциска Первого появляется вымышленный герцог Мантуанский, вместо шута Трибуле — Риголетто). Меняется название оперы. К сожалению, все эти перипетии сценической судьбы несколько сгладили социальный аспект оперы. Казанская постановка как бы возвращает нам подлинного Верди, художника большого гражданского звучания.

Станиславский говорил: «Если спектакль не нравится — не всегда виноват актер или поэт. Зритель в искусстве переживания — третий творец». Бытуют среди нас еще зрители, которые берут на себя смелость говорить: это Верди, это Чехов, это Прокофьев. А это ... И звучит категоричное — не Верди, не Чехов ... Но разве есть некий Верди или Чехов, одинаковый для всех? Может быть, разумнее последовать за М. Цветаевой — «Мой Пушкин»? Мой Верди?

Верди в казанской постановке — динамичный, эмоционально наполненный, страстный. Музыкальное действие не дробится на отдельные номера, а подчинено непрерывному развитию. В немалой степени этому способствует оркестр, ставший полноправным действующим лицом. Он звучит гибко, слаженно, почти всегда сохраняя хороший баланс с певцами. Хотелось бы отметить солистов оркестра Ф. Курпекова, А. Бессонова, Р. Салехова, Н. Щербакова и, наоборот, упрекнуть виолончелиста В. Кайнова, чье соло досадно выделяется

интонационной неряшливостью. Режиссерский почерк В. Раку местами назидателен, но направлен в конечном счете на постижение музыкальной драматургии. Лишив актеров привычных декорационных «подпорок», он тем самым способствует выявлению их актерского потенциала.

Настоящим открытием стало исполнение партии Риголетто Н. Путилиным. У него красивый, сочный во всех регистрах голос, хорошая вокальная техника и отличные актерские данные. К достоинству молодого певца следует отнести то, что он, вопреки некоторой заданности режиссуры, создает образ глубоко страдающего человека, чью изначально добрую природу не могут до конца убить никакие социальные уродства и несправедливости жизни.

Хороша З. Сунгатуллина в партии Джильды. Ее безупречное вокальное мастерство обогатилось в новой работе благодаря довольно органическому синтезу драматического начала с певческим. Вторая исполнительница Джильды В. Ганеева также заслуживает самых добрых слов. Ее дебют в партии Джильды обнадеживает, хотя молодой певице и впредь стоит упорно работать над совершенствованием вокальной техники. Это же пожелание хочется адресовать и безусловно даровитому исполнителю партии Герцога В. Ефимову. Как всегда, артистически достоверен Ю. Галаявинский в партии Спарафучиле. Запоминается и образ Магдалены в исполнении Г. Ластовки и А. Фадеичевой.

Автор данной статьи не ставил целью всесторонне анализировать новую работу оперного театра. Тем более выставлять отметки. Театр предложил свою версию «Риголетто», во многом неожиданную и неоднозначную. Она взволновала меня, я постарался понять и соотнести ее с собственным представлением об опере. Считаю, что оно стало только глубже.

1.2.1987. „Вечерняя Казань“

ПЕРЕД ПЕРВЫМ ЗВОНКОМ

Сегодня вечером в Татарском государственном театре оперы и балета имени М. Джалиля торжественно открывается VII Всероссийский оперный фестиваль имени Ф. И. Шляпина.

Будет показан «Борис Годунов» М. Мусоргского с участием гостей фестиваля и ведущих солистов нашего театра.

В то же время в актовом зале консерватории пройдет сольный концерт народного артиста СССР, солиста киргизской оперы Булата Минжилкиева.

Сразу же по приезде в Казань он дал небольшое интервью для «Вечерки».

С приездом. Булат Абдуллаевич! Как настроение?

Спасибо. Отличное. Я уже не в первый раз участвую в шалапинском фестивале. Для меня это не просто большой праздник, но яркое доказательство неуязвимости оперного искусства. К сожалению, многие оперные театры у нас в стране творчески прозябают. Их художественное руководство пассивно, бездейтельно, а в результате — пустые залы.

Мы, по-моему, вправе и помечтать немного. Не пора ли, к примеру, расширить рамки фестиваля, приглашать на него и зарубежных артистов? Почему бы не подумать о возможности включить в его программу Международный конкурс молодых вокалистов имени Шалапина? Думаю, такой конкурс вызвал бы большой резонанс в мире. Представим себе: над Волгой зазвучат голоса молодых японцев, американцев, французов. Разве не заманчиво?

Как отнесутся к этим предложениям казанские любители оперы, руководство города и республики, покажет время. А пока сообщим читателям, что еще раз встретиться с Булатом Минжилкиевым они смогут завтра, на спектакле «Риголетто» (он споет партию графа Монтероне).

Второй фестивальный день необычайно насыщен. Кроме очередного вечернего спектакля, завтра состоятся два сольных» концерта участников фестиваля. В 12 часов в театре выступит народный артист СССР А. Ведерников, а вечером в Доме офицеров будут петь лауреаты последнего Всесоюзного конкурса имени М. Глинки.

6.2.1988 «Вечерняя Казань»

УВЕРЕННАЯ ПОСТУПЬ ПРАЗДНИКА

Первые шаги седьмого Шалапинского, фестиваля начисто лишены робости. Провести в первые же два дня при полных аншлагах два спектакля и три концерта — и это у нас в Казани, где мы постоянно сетуем на невнимание публики к классической музыке!

Фестиваль окреп, лишился суеты. Он стал более деловит. Нет уже былого фейерверка всяческих церемоний и вступительных речей. И организаторы, и публика начинают диалог непосредственно с музыки. И те, и другие словно бы привыкли к этим ежегодным праздникам, перестали удивляться самому факту оперного бума в эти дни. Интерес к опере в нашем городе заметно растет, и это, пожалуй, главное обретение Шалапинского фестиваля.

Из чего состоит праздник оперы? Из будней. Итак, будни фестиваля: два спектакля — «Борис Годунов» Мусоргского и «Риголетто» Верди. Два спектакля — два взгляда на современный музыкальный театр. Динамичная, яркая, хотя и во многом спорная постановка «Риголетто», заслуженно пользующаяся стабильным успехом, и рядом (прошу прощения за нефестивальный термин) — «нафталиновый» спектакль, явно не оправдавший предоставленной ему чести открывать фестиваль.

Конечно, нельзя не отдать должное мастерству дирижера В. Васильева, с вдохновением проведшего спектакль, и бессменному исполнителю главной роли Ю. Борисенко, а также нашим гостям Н. Горшенину и К. Плужникову в партиях Варлаама и Юродивого. Но, очевидно, все же прав Станиславский, утверждавший: «Публика требует не отдельных моментов ... а цельного впечатления». Его-то и нет в казанской постановке «Бориса Годунова», о чем уже писала критика, в том числе и у нас в газете.

Может быть, поэтому столь разителен успех «Риголетто» и Николая Путилина в заглавной роли, чью работу в этом спектакле можно без преувеличения назвать событием. Достойным партнером Путилина был и наш гость из Риги И. Петерсонс в партии Герцога — певец высокой вокальной культуры (правда, несколько не итальянского темперамента). Жаль, что весьма скованно чувствовал себя в партии Монтероне замечательный певец Б. Минжилкиев. Вероятно, сказались некоторая усталость после двух сольных концертов, прошедших с большим успехом. Один из них ему пришлось дать вместо не приехавшего А. Ведерникова.

Не состоялись также, обещанные встречи с И. Богачевой и И. Архиповой. Правда, вместо И. Архиповой, обладателей лауреатских званий последнего Конкурса вокалистов имени Глинки представляла любимая

казанцами Мария Биешу. Ее искренний, живой комментарий заметно украсил выступления молодых певцов, среди которых явно выделились Г. Симкина из Москвы и А. Анисимов из Ташкента. Но об этом концерте — особый разговор.

Фестиваль продолжается. Сегодня вечером — «Фауст» Гуно с К. Плужниковым (Фауст), Н. Довгалевой (Маргарита), Б. Минжилкиевым (Мефистофель), Э. Трескиным (Валентин).

8.2.1988 «Вечерняя Казань»

НА СЦЕНЕ МОЛОДЫЕ

Сакраментальное «А теперь дело за критикой» в данном случае явно не уместно. Выставлять отметки молодым певцам, которые с таким видимым удовольствием выходят петь перед казанцами? Нет, уж, увольте ...

Примерно так уговаривал я себя на концерте лауреатов Всесоюзного конкурса имени Глинки.

И в самом деле, творческая жизнь их только начинается. Сколько же в каждом рвения и энтузиазма! Ведь не зря так щедро воздает каждому ведущая концерта Народная артистка СССР Мария Биешу.

Но странно устроен слушатель. Странно и справедливо. Он откликается на нового артиста независимо от почетных званий и лауреатских дипломов. И даже от авансов такого авторитетного музыканта, как Мария Биешу. И совсем неважно, что харьковчанин Владимир Болдырев удостоен только 4-й премии. Но он буквально покориł зал зажигательным Моцартом. А молодой солист оперы из Ташкента Александр Анисимов — какой великолепный голос, какое мастерство исполнения!

Но более всего впечатлило выступление москвички Галины Симкиной, ученицы выдающейся певицы Зары Долухановой. Это законченный мастер, тонкий музыкант с высочайшей культурой пения. С большим успехом выступила также ленинградка Ольга Бородина, ученица Ирины Богачевой. Тепло принимали казанцы певицу из Баку Галину Абдуллаеву и нашего земляка Зуфара Хайрутдина.

Пожелаем молодым певцам новых успехов и свершений!

11.2.1988 «Вечерняя Казань»

Родившись в стенах театра, фестиваль давно стал общим достоянием горожан, и каждый из нас поневоле чувствует ответственность за его дальнейшую судьбу.

Спорят зрители, спорят критики, спорят артисты. И у всех главный козырь — Шалапин. Завсегдатаи оперы снобистски улыбаются: как же, теперь в опере, как и в футболе, разбираются все. Но Шалапин и в самом деле принадлежит всем. И профессионалам, и просвещенным любителям. И как несправедливы в этой связи разговоры о якобы случайной публике! Случайной публики не бывает. Хотя бы потому, что завтра она может пополнить ряды истинных поклонников оперы. И здесь многое зависит от артистов, от художественного уровня спектаклей.

Смею утверждать, что слушателю последнего оперного, спектакля фестиваля «Царская невеста» Римского-Корсакова в этом смысле повезло. Причем повезло в равной степени и неискушенным новичкам, и строгим ценителям. Выше мы упоминали, что артисты спорят. Порой их споры носят самоцельный характер — утвердить любой ценой, даже в ущерб единству спектакля, так называемое «свое понимание» роли. В «Царской невесте» артисты тоже спорили, но спорили с рутинной и псевдоискусством. Спорили сообща, в едином дружном порыве. И не было отдельно декораций, мизансцен, солистов-гастролеров, хора, оркестра — была опера, завораживающая магией музыкального действия.

Как, отчего это происходило? Гораздо легче понять несовершенное. Истоки красоты всегда — тайна.

В самом деле, слушая Т. Ерастову в роли Любаши, не устаешь восклицать про себя лишь нечто неопределенное: «Чудо!» Это не просто великолепный голос и мастерство, не просто торжествующая правота пения, это язык правды. Как тут не вспомнить шалапинские слова: «Можно по-разному понимать, что такое красота. Каждый может иметь на этот счет свое особое мнение. Но о том, что такое правда чувства, спросить нельзя. Единственно правильным путем к красоте я поэтому признал для себя правду. Только правдивое прекрасно».

И все же не была лишь Т. Ерастова властительной премьершей на сцене. И свердловчанин Ю. Горбунов, давний любитель казанской публики, и москвичка И. Жури-

на, и наш Ю. Борисенко — кто из них лучше пел, двигался? Праздный вопрос, ибо они создали под руководством дирижера В. Васильева и при участии хора, оркестра и других солистов нечто истинно шаляпинское. Из-за одного такого спектакля стоит проводить фестиваль.

12.2.1988 «Вечерняя Казань»

ГАРМОНИЯ

Отличным подарком к весеннему празднику – Дню 8 Марта – был концерт известных певиц, сестёр Сузаны и Карины Лисициан, состоявшийся в Актовом зале консерватории.

В первом отделении была исполнена литературно-музыкальная композиция, посвященная 175-летию Даргомыжского. Романсы великого композитора сопровождались чтением стихов Пушкина, Лермонтова, Дениса Давыдова, Тютчева, Фета. В прекрасном исполнении артиста Московской филармонии Г. Лисициана.

Во втором отделении сестры Лисициан вдохновенно спели русские, азербайджанские, армянские, еврейские народные песни. Приятным сюрпризом казанцам стала прозвучавшая в исполнении дуэта современна́й народная татарская песня в обработке Р. Губайдуллина.

8.3.1988 «Вечерняя Казань»

ОПЕРА, ТЕАТР, ФЕСТИВАЛЬ

12 февраля статьей музыковеда Г. Губайдуллиной мы открыли разговор об участии Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля во всесоюзном эксперименте. Сегодня его продолжает диалог музыкального обозревателя «ВК» С. ГУРАРИЯ с главным дирижером театра, заслуженным деятелем искусств РСФСР В. ВАСИЛЬЕВЫМ. Они начали его до Шаляпинского фестиваля, а продолжили, когда уже подводились итоги. Фестиваль и стал основной темой этого разговора.

Разговор до открытия

Давайте представим, что Шаляпинского фестиваля все эти годы не было. Смог бы театр набрать сегодняшнюю высоту?

Иначе говоря, необходим ли фестиваль? Трудно прогнозировать, но, думаю, без фестиваля театр творчески развивался бы не столь интенсивно и мы не смогли бы понастоящему привлечь публику.

Вот вы сказали: по-настоящему привлечь публику. Но не скрывается ли порой под интересом к Шляпинскому фестивалю некий элемент престижности? Как же! Билетов нет, вокруг непривычный ажиотаж.

Но билеты и в самом деле нарасхват. Разумеется, согласен, что интерес к фестивалю не у всех продиктован любовью к опере. Присутствует порой эдакий снобизм. Но в основном наша публика — истинные поклонники музыки. Впрочем, я не склонен идеализировать ни интерес слушателей, ни уровень нашей труппы. Нерешенных проблем очень много. Но все же, возвращаясь к вашему вопросу, скажу: фестиваль — это прежде всего благо. Он стал своеобразным золотым сечением театральных сезонов. И привлекает он уже не только зрителей, но и солистов, которые хотели бы работать в нашем театре. Так пришел в нашу труппу ныне народный артист ТАССР Путилин. Его звезда, если вы помните, возшла именно на фестивальной небосклоне.

Однако есть, вероятно, солисты, чье звездное сияние, пользуясь вашим определением, меркнет в сравнении с гастролерами. Не сказывается ли это пагубно на их творческом росте?

Да, в фестивальных спектаклях гастролеры теснят местных солистов. Но это норма не только для нашего фестиваля. Вместе с тем возможность принять участие в Шляпинском фестивале — огромный стимул. Те из них, кто имеет в своем репертуаре удачные в художественном отношении партии, как правило, украшают спектакли не в меньшей степени, чем гастролеры.

Не скрою, многие искренние почитатели театра озабочены качественной стороной спектаклей. Именно спектаклей, а не отдельных солистов. Бытует мнение, что фестивальный уровень определяют гастролеры, и что так быть не должно.

Это не совсем справедливо, хотя вопрос качества спектаклей, пожалуй, самый актуальный. Лично меня он волновал всегда. Перспективу же дальнейших фестивалей я вижу в следующем: парад «звезд» должен смениться парадом «звездных» спектаклей.

Фестиваль — это пик сезона. Но давайте поговорим о буднях театра. Вернее, о том, как на них влияет фестиваль. Ведь качество создается не внезапно, а последовательно и целенаправленно.

Да, мы существуем не только во время фестивалей. Конечно, я бы мог похвастаться, что наш театр занимает в

соревновании музыкальных театров страны по всем показателям 2-е место, что наш коллектив на хорошем счету в министерствах культуры РСФСР и СССР, что мы значительно продвинулись вперед в привлечении зрителей. Но я знаю, что многие проблемы, в том числе и зрительская, окончательно еще не решены. Выход один — повышать качество спектаклей.

Однако качество зависит не только от чисто творческих моментов. Необычайно важна материальная база. Наш театр к тому же нуждается в коренной технической реконструкции. Мы испытываем потребность в дополнительных сценических площадках для подготовки экспериментальных спектаклей. Мы обязаны заботиться о материальной заинтересованности всех членов коллектива. И потом, нам просто необходимо увеличить количество постановок.

В музыкальных театрах страны сейчас активно дискутируется в качестве одного из вариантов путь так называемого полного «износа» спектакля, то есть он играется до тех пор, пока публика его посещает. С исчезновением интереса публики спектакль снимается с репертуара.

Я не вполне разделяю этот взгляд применительно к нашему театру. Если бы мы ставили в сезон 8 новых постановок, а не 3 — 4, и все высокого качества, тогда другой разговор. Кроме того, мы должны думать о слушателях, которые требуют разнообразного репертуара.

Что вы ждете от предстоящего фестиваля? Обещает ли он стать этапным?

Трудно загадывать. Скорее всего это будет, если можно так выразиться, ординарный рабочий фестиваль.

Подводя итоги

Разрешите прежде всего поздравить вас с успешным завершением фестиваля. Думаю, однако, что и вы, и руководимый вами творческий коллектив вряд ли нуждаются еще в одной констатации успехов фестиваля. Прошедшие спектакли явно свидетельствуют, что есть проблемы, требующие не просто обсуждения, но и решения

Центральная проблема по-прежнему — совершенствование художественного уровня спектаклей. Однако есть и организационные моменты, решение которых, безусловно, назрело. Это несовершенное планирование репетиционного периода, что существенно сказывается на качестве спектаклей. Яркий пример последнего фестиваля —

«Севильский цирюльник», в нем были заняты первоклассные солисты и дирижер, но в ансамблевом отношении спектакль не состоялся. Почему? Да потому, что спевок практически не было. Это все издержки погони за «звездами». Вероятно, следует приглашать лишь тех солистов, которые могут приехать на полноценный репетиционный период.

Настораживает ещё один сомнительный аспект в приглашении солистов, когда театр ориентируется на громкие имена и регалии, которые не всегда подтверждаются творчески. Создается впечатление, что руководство труппы порой просто незнакомо с истинным уровнем приглашенных солистов.

Отчасти с вами согласен. Мы должны гастролёров отбирать внимательнее, заранее прослушивать их в определенной роли, в спектакле. И все же, как мне кажется, удачное выступление во многом зависит от репетиционного периода. Певец не должен форсировать свои возможности. Скажем, прекрасный музыкант Минжилкиев, спев подряд два сольных концерта (один вместо Ведерникова), явно перетруился и потому спектакли провел без присущего ему блеска, не на уровне. Мы обязаны беречь певцов. Перегрузки не должны становиться нормой фестивальной жизни.

С явной перегрузкой работает на фестивале и оркестр. Уже неоднократно отмечался творческий рост коллектива. Однако нередко случаются и сбои. Думается, что это происходит не только из-за перегрузок, но и, согласитесь, по причине недостаточно высокой профессиональной квалификации некоторых оркестрантов.

Да, пожалуй. Еще не во всех группах оркестр укомплектован равными по мастерству музыкантами. Отчего это происходит? Велика текучесть кадров. Посудите сами: ставки у оркестрантов крайне низкие, а условия труда весьма тяжелые. Нормы нагрузок не менялись с военных времен. Остро пока еще стоит и проблема квартир. И все же нельзя не уважать артистов оркестра, этих подлинных энтузиастов. Особо хочется выделить кларнетистов Мутузкина, Петрова и гобоиста Бессонова, которые, заменив заболевших товарищей, очень выручили Шаляпинский фестиваль.

Кстати, о мастерстве оркестрантов. Приезжавшие на фестиваль коллеги из Чехословакии предложили нескольким нашим артистам оркестра ангажементы на 3 года. В планах оркестра — постановки опер в концертном варианте, а также выступления с симфоническими програм-

мами. Думаю, это заметно скажется на росте мастерства всех музыкантов.

Стоит, видимо, затронуть и тему фестивального репертуара. Существуют две точки зрения. Одни ратуют за так называемый шаляпинский репертуар, другие отстаивают возможность включения в фестиваль любого оперного произведения.

Обе точки зрения имеют право на жизнь. Ущерб в том, что мы поставим оперу не из Шаляпинского репертуара, полагаю, не будет. Лишь бы уровень был Шаляпинский. Но правы и те, кто сожалеет о потере Шаляпинских спектаклей.

Как вы относитесь к возможности включения в репертуар Шаляпинского фестиваля национальной оперы?

Это вполне реально при условии высокого художественного уровня спектакля и интереса к нему публики. В объеме фестивальных спектаклей, да и вообще в репертуаре театра всегда существует некий дефицит: то отсутствует национальная опера, то зарубежная. Мы это остро ощущаем, пытаемся разрешать проблемы, но пока не хватает мощностей.

Высказываются также предложения, чтобы первый спектакль фестиваля был целиком казанским, эдакой визитной карточкой театра. В частности, народная артистка РСФСР Н. Шпиллер считает, что таким спектаклем может быть «Снегурочка» Римского-Корсакова.

Идея верная, Хотя и неясно, как на это откликнется публика.

Почти весь фестиваль вы провели за дирижерским пультом. И тем не менее, если бы я обратился к вам как к рядовому зрителю: каковы ваши впечатления от гастролеров?

Есть постоянные симпатии: Минжилкиев, Ведерников, Горбунов. На этом фестивале покорила Плужников (кроме «Фауста»), понравились Шевченко, Стеблянко. Обещает вырасти в «звездного» тенора Петерсонс. Большое впечатление от великолепных певиц Ерастовой и Журиной.

А кого из казанских певцов вы можете отметить?

В первую очередь назову Путилина и Сунгатуллину, Бегичева, Борисенко, Фадеичеву, Ластовку, Ефимова, Башкирову, Идрисова ...

Как вы относитесь к критике?

Смотря к какой. К доброжелательной и компетентной — хорошо, к тенденциозной — плохо. У критика в руках грозное оружие — печатное слово. И пользоваться им надо с осторожностью. Скажем, мне в целом нравится оперативность и требовательность «Вечерки», но в двух рецензиях Г. Синевой на фестивальные спектакли явно ощутим неверный тон, излишне категоричный и безапелляционный.

Но ведь каждый имеет право на собственное суждение ... Разумеется, тон критика должен быть уважительным. Однако подчас под этим качеством подразумевают голую комплиментарность. Все вроде бы согласны: критика — не сфера обслуживания авторских амбиций. И тем не менее иные солисты, в частности из вашего театра, позволяют себе капризные выпады в адрес критиков: вступают в кулуарные выяснения отношений, раздраженные похвалой в адрес коллеги, подсчитывают и сравнивают количество эпитетов или абзацев в рецензиях. Должна же существовать определенная этика отношений между артистами и критикой, не так ли?

Проявление неуважительности в равной степени оскорбительно и для артиста, и для критика. Это свидетельствует об отсутствии подлинной культуры.

Спасибо за беседу.

17.3.1988 «Вечерняя Казань»

ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Жанровая панорама предстоящих концертов Пленума необычайно широка и впечатляюща: от детских песенок и инструментальных пьес до монооперы и симфоний. На суд слушателей представлены четыре симфонии, созданные за год, — факт не просто отрадный, а свидетельствующий о степени зрелости композиторской организации Татарии.

Две из этих симфоний прозвучали вчера, в первом концерте Пленума. Жанр симфонии, как никакой другой, требует от композитора значительности мысли, определенности концепции. В этом смысле показательно симфоническое творчество Назиба Жиганова, в частности, его новая, 10-я симфония, прозвучавшая в концерте. Огромный вклад Жиганова в развитие татарского симфонизма общеизвестен. Он не просто первопроходец в этом трудном жанре, автор 10-ти симфоний, но, что гораздо важнее — создатель определенных принципов, позволяющих говорить о симфонизме Жиганова как об определенном направлении в развитии татарской и советской музыки. В этом вновь убеждаешься, слушая его 10-ю симфонию. Действенная драматургия трехчастного цикла придает эпическому полотну композитора, ту особую художественную цельность, сочинение воспринимается на одном дыхании.

В концерте прозвучала также симфония в четырех реминисценциях Леонида Любовского. Этот автор много и плодотворно работает в разных жанрах. Слушатели помнят его фортепианные и хоровые циклы, вокальные и симфонические произведения. Исполненная симфония — несомненно, одно из самых значительных произведений композитора. Ее трагическая концепция по своему масштабу выходит за рамки искусственного названия, предпосланного ей автором. Тема становления человеческой личности решена художественно убедительно, с подлинной драматической силой, без той ложной финальной назидательности, которой грешат иные авторы. Любовский прекрасно знает возможности оркестра, мастерски их использует. Иногда, правда, становится самодовлеющим обилие всевозможных эффектов.

Свежо, с истинно народным колоритом написана праздничная увертюра «Татарстан» Фасиля Ахметова. Признанный мастер симфонического жанра и в этом новом сочи-

нении остается верен принципам творческого, оригинального развития традиций фольклора.

На концерте прозвучало также новое и интересное по жанру сочинение Бату Миллюкова — Концерт для голоса с оркестром. К сожалению, интонационно-стилистическая вторичность, драматургическая вялость произведения снизили впечатление от него.

16.02.1980 «Вечерняя Казань»

ИТОГИ ТРУДНОГО СЕЗОНА

Заключительные концерты Государственного симфонического оркестра ТАССР становятся примечательными событиями в культурной жизни нашего города. Не стал исключением и этот сезон. К тому же особенность недавнего концерта еще и в том, что подводился творческий итог трудному периоду, так как оркестр первый год работает без своего основателя Н. Г. Рахлина.

Новый руководитель оркестра Ренат Салаватов, пожалуй, поступил правильно, предпочтя подражанию собственное прочтение даже таких заведомо «рахлинских» авторов, как Чайковский. Он обнаруживает при этом настоящий профессионализм, глубокое проникновение в поэтическую сущность исполняемой музыки. Его жест предельно точен и в то же время пластичен. Будучи всегда эмоционально наполненным, Салаватов не позволяет стихии музыки захлестывать себя. Эти достоинства в полной мере проявились в рецензируемом концерте при исполнении сочинений Рахманинова, Бетховена. Вдохновенно прозвучала Третья симфония Рахманинова — проникновенное объяснение композитора в любви к Родине. Правда, в целом органично выстроенная драматургия была несколько нарушена в третьей части поспешными темпами.

Кульминацией концерта стало совместное выступление оркестра с пианистом Михаилом Плетневым в Первом фортепианном концерте Бетховена. Это было подлинное откровение: тонкое чувство стиля, великолепное мастерство, высокая духовность отличали искусство Плетнева. Успех солиста по достоинству разделили и дирижер, и оркестранты

В целом концерт показал высокий творческий уровень нашего симфонического коллектива. Немало добрых слов заслуживает искусство солистов Г. Крушельникого, В. Грекулова, В. Райхлина. Л. Гильфанова. Б. Кутилина. Р. Гайсина, В.

Праченко. Г. Ройтфарба, Р. Сабитовского. Ю. Самарского, В. Швайшнтейна, В. Моисеева. В. Фнлиппова, Г Астапова и других. В том, что в нашем оркестре работает эта испытанная «гвардия», залог его дальнейших творческих успехов.

20.04.1980 «Советская Татария»

КАЗАНЬ КОНЦЕРТНАЯ: ИТОГИ МИНУВШЕГО СЕЗОНА

Интенсивна и разнообразна концертная жизнь нашего города. Давно прошли времена, когда в одном — двух залах проходили редкие выступления музыкантов. Ныне Казань концертная — это десятки сценических подмостков, на которые ежевечерне выходят музыканты самых разных направлений — от самодеятельных солистов ВИА до академических коллективов профессионалов. Звучит музыка на любой вкус, причем пульс концертной жизни бывает порою настолько частым, что меломаны не успевают попасть на все интересные концерты. Впрочем, такие ситуации возникают лишь время от времени, чаще всего в апреле, но и они свидетельствуют о необходимости более четкого, ритмичного планирования концертной деятельности. Казань сегодня стоит в ряду крупнейших музыкально-исполнительских центров нашей страны. Только что закончившийся концертный сезон вновь убедительно это подтвердил.

Казанцы смогли познакомиться с вдохновенным искусством наших гостей-гастролеров: виолончелиста Д. Шафрана, Словацкого камерного оркестра, пианистов Р. Керера, В. Горностаевой, А. Скавронского, швейцарского органиста Ги Бове, Хора имени Пятницкого, певца А. Эйзена, австрийского дирижера К. Эстеррайхера, скрипача С. Снитковского. Но особо хотелось бы отметить концерты Квартета им. Бородина и пианиста Михаила Плетнева. Благодаря инициативе Татарской филармонии, казанской публике была предоставлена возможность длительного общения с этими музыкантами мирового класса.

Но гастролеры, пусть даже самые выдающиеся, не определяют уровень концертной жизни города, они своими выступлениями способны лишь украсить ее. Существо же ее и основу составляют выступления местных музыкантов. Центральное место здесь принадлежит Государственному симфоническому оркестру ТАССР. В этом сезоне он работал под руководством нового главного дирижера и художественного руководителя Рената Салаватова и показал себя творчески растущим коллективом. В исполнительской па-

литре оркестра появились новые краски, обогатился репертуар. В то же время музыканты оркестра и художественный руководитель бережно хранят рахлинские традиции.

Вот уже долгие годы настоящими праздниками музыки становятся концерты хора Казанской консерватории под руководством замечательного музыканта и дирижера С. А. Казачкова. Существование этой «хоровой академии» драгоценное творческое достояние нашего города. С успехом прошел концерт народной Хоровой капеллы университета (художественный руководитель В. Леванов), отметившей 25-летний юбилей. Активна и плодотворна деятельность таких коллективов, как Хор института культуры (художественный руководитель Д. Кудтусов), Хора Дворца пионеров (художественный руководитель В. Лукьянов). Растущий интерес публики к хоровой музыке свидетельствует о давно назревшей необходимости создания в Казани профессиональной Хоровой капеллы, какие существуют в Уфе, Чебоксарах, Йошкар-Оле — городах с менее давними музыкальными традициями.

Как и в прошлые годы, интересно выступили симфонические оркестры консерватории (дирижер А. Тихонов) и музыкального училища (дирижер В. Вшивцев). Учитывая специфические сложности, неизбежные в работе этих учебных коллективов, хотелось бы все же пожелать им большей репертуарной и концертной мобильности, так выгодно отличающей другой коллектив консерватории — Оркестр народных инструментов (дирижер В. Яковлев).

Примечательным событием в культурной жизни Казани стало рождение нового коллектива — Трио Казанской консерватории в составе Э. Бурнашевой (фортепиано), Н. Иксановой (скрипка) и Г. Сафиной (виолончель). Первое выступление Трио выявило интересные потенциальные возможности этого камерного состава, работающего в настоящее время над новой программой.

Вообще, нынешний сезон выявил заметную тягу казанских исполнителей к камерному, ансамблевому музицированию. И не случайно, видимо, именно в этой области мы стали свидетелями наиболее высоких творческих достижений. Здесь в первую очередь следует сказать об исполнении (впервые в СССР) всех скрипичных сонат Баха скрипачом Маратом Ахметовым и органистом Рубином Абдуллиним, ставшем одним из центральных событий сезона.

Как всегда, яркий след оставили выступления давно сложившихся дуэтов Ф. Старателевой (фортепиано) — В. Афанасьева (скрипка), З. Хисматуллиной (вокал) — А.

Миркиной (фортепиано), Г. Сайфуллиной (вокал) — В. Таганцевой (фортепиано). Эти дуэтные содружества являют нам из года в год не только мастерство, но, что гораздо важнее, определенную художническую позицию.

Вызвали интерес и первые концерты сравнительно недавно образованных дуэтов Л. Исмагиловой (виолончель) — Р. Сабитовской (фортепиано) и А. Асадуллина (виолончель) — Д. Галеевой (фортепиано).

Радует творческая активность старейшин нашего исполнительского цеха пианистки И. Дубининой и виолончелиста А. Хайрутдинова, выступивших в этом сезоне с сольными программами. Открытием сезона стала пианистка Гузель Абдуллина, выступившая с шопеновской программой. Ее исполнительская поэтика настолько самобытна, что мы вправе говорить о появлении нового талантливого исполнителя. С интересными программами выступили пианисты Л. Леонтьева, С. Работкин, Т. Ибрагимова, певцы Л. Башкирова, Ю. Галявинский, А. Фадеичева, В. Обносков.

Немалую лепту в концертную жизнь города вносят студенческие выступления. Здесь прежде всего следует сказать о классных монографических работах педагогов консерватории Р. Абдуллина (5 фортепианных концертов Бетховена), Н. Фоминой (Метнер, Рубинштейн), Ф. Старателевой (Бетховен), Т. Ибрагимовой (Лист), Э. Бурнашевой (Прокофьев, Шостакович). Самых лестных слов и одобрения заслуживают сольные выступления школьников Е. Володиной, И. Гирфанова, студентов Г. Юсуповой, Д. Галеевой, С. Вайсер, Г. Абдуллиной, Г. Степанова. Их концерты показали, что растет достойная исполнительская смена.

В целом завершившийся концертный сезон еще раз подтвердил высокий уровень музыкально-исполнительского мастерства казанцев, которым по плечу самые серьезные художественные задачи.

28.5.1980. «Вечерняя Казань»

АЛГЕБРОЙ - ГАРМОНИЮ

Музыку в наши дни любят все. Но общеизвестно – музыку любят разную. Отчего это зависит? От индивидуальности? Разумеется, да. Ах, эта загадочная слушательская индивидуальность, этот устрашающий многих исполнителей вурдалак вкусовщины, под который так трудно подстроиться. Но так ли? И чудовище ли слушатель, то есть мы с вами? Ведь нет особой нужды даже объяснять, что

мировоззренческий, в том числе и музыкантский уровень индивидуальностей формируется средой, обществом.

В этой связи трудно переоценить роль концертной жизни в формировании музыкального, а следовательно и общественного мировоззрения нашего современника. Естественно, всем знакомы и такие мощные рычаги музыкального воздействия на индивидуальность как семья, школа, радио и телевидение, но всё же концертная жизнь представляется нам наиболее определяющим фактором в многотрудном процессе музыкального воспитания широкого слушателя. Это своеобразный барометр, характеризующий сегодняшний духовный и музыкальный уровень, чутко улавливающий и реагирующий на малейшие изменения на музыкальной небосклоне. Не прежде всего, как уже отмечалось выше, мощный духовный катализатор.

Итак, классическая музыка и слушатель. Как происходит в наши дни взаимодействие слушателя с классической музыкой, в чём его особенности и основные проблемы? Не претендуя на исчерпывающую полноту раскрытия этой поистине необъятной темы в короткой статье, темы, требующей длительного и всестороннего изучения, попытаемся осветить наиболее актуальные аспекты сегодняшней концертной жизни на примере города Казани.

Столица Татарии – город со своими давними культурными традициями и неповторимым художественным обликом. Тем не менее, этот город в определённом смысле представляется типичным – крупный музыкальный центр, где работают Театр оперы и балета, филармония, консерватория, симфонический оркестр и другие музыкальные коллективы и учебные заведения.

РИТМ СЕЗОНА. Концертный сезон в Казани длится без малого десять месяцев и начинается, как правило, в первых числах сентября. По обыкновению за 270 дней сезона проходит свыше двухсот концертов классическом музыки. То есть, почти каждый день казанские меломаны, согласно цифрам, имеют возможность посещать концерты. Однако, если отказаться от абстрактной арифметики, картина вырисовывается несколько иная. К сожалению, пульс концертном жизни Казани явно страдает аритмией: то на целые недели замирает, то вдруг начинает биться с такой лихорадочной частотой, что её неподсильна охватить самая прилежная слушательская аудитория.

Так, скажем, в один из майских дней 1981 года, в одно и то же вечернее время состоялось шесть концертов

классической музыки. Полупустые залы свидетельствовали не об отсутствии интереса со стороны слушателей, а об отсутствии чёткой продуманности в планировании и проведении концертов.

Разумеется, совсем избежать совпадений невозможно (особенно в таких городах как Москва или Ленинград), но в городах Казань, Горький, Саратов, Свердловск и т. п. совпадения должны стать исключениями, а не нормой, как это по обыкновению из года в год бывает в ноябре-декабре и марте-апреле в Казани. В самом деле, разве нельзя более ритмично разместить в 270-дневном концертном марафоне 200 концертов?

Видимо, можно. Но кто это должен делать? Может быть стоит попробовать создать некий координационный центр или временную комиссию для планирования концертного сезона в масштабе города. Думается, что все музыкальные и концертные организации должны быть заинтересованы в подобной координации, ибо от неё в конечном счёте во многом и зависит не формальная, а истинная связь исполнителей со слушателем. Концертные программы создаются не для отчёта и афиш, а для публики, которая совершая многотрудное восхождение к высотам классической музыки нуждается в уважении своих усилий. Ведь восхождение – это длинный путь, продолжающийся всю жизнь, и не завершающийся посещением одного лишь, пусть и выдающегося концерта. Об этом не следует забывать.

ГАСТРОЛЁРЫ. Гастролёры, не определяя в целом уровень концертной жизни Казани, всё же заметно влияют на неё в творческом плане. Казалось бы всего около 50 концертов из двухсот с лишним за сезон приходится на долю гастролёров. Однако, известно, с каким интересом и пристрастием относится публика и профессионалы-музыканты к исполнительскому творчеству гастролёров. По их концертам проверяется художественные критерии и состоятельность местного музыкально-исполнительского уровня.

К сожалению, татарская филармония в приглашении гастролёров не всегда руководствуется соображениями лишь творческого порядка. Вероятно, отчасти финансовыми причинами можно объяснить «засилье» на казанской сцене органистов и всевозможных ансамблей старинной музыки, но ... откровенно халтурных. Никто не против пропаганды прекрасной музыки старинных мастеров для органа и камерных составов, тем более, что интерес к ней у

публики огромный, но пропаганда эта должна вестись на должном уровне и не за счёт других, не менее значительных жанров классической музыки.

За последние только два сезона казанцы имели возможность общаться со многими выдающимися музыкантами и коллективами, такими как виолончелистом Д. Шафраном, австрийским дирижёром К. Эстеррайхером, пианистами Р. Керером, В. Горностаевой, А. Скаврнским, Словацким камерным оркестром, швейцарским органистом Ги Бове и другими, но особо хочется отметить концерты Квартета им. Бородина и пианиста М. Плетнёва. Благодаря инициативе филармонии, казанцам была предоставлена возможность длительного общения с этими музыкантами мирового класса: квартет им. Бородина провел в Казани двухгодичный абонемент, посвященный творчеству Шостаковича и Бетховена, а М. Плетнёв предстал в течении одного сезона в трех ампула: пианиста, композитора и дирижёра. Благодаря гастролёрам в Казани состоялись премьеры таких выдающихся сочинений как «Реквием» Керубини и 12 симфония Шостаковича (Хор Г. Эрнесакса совместно с татарским симфоническим оркестром), Соната для альты и фортепиано (А. Риз и Э. Монасзон), Концерт для двух фортепиано и ударных Бартока (Н. Петров и А. Кац), скрипичный концерт Б. Чайковского (И. Бочкова).

И всё же в приглашении гастролёров наблюдается некая хаотичность. Обратимся вновь к цифрам. В сезоне 1980-1981 гада казанские поклонники скрипичного и виолончельного искусства смогли побывать на сольных выступлениях всего лишь одного (!) скрипача и одного (!) виолончелиста-гастролёра. За это же время гастролёры-органисты дали в Казани 36 концерта. Цифры говорят сами за себя. Не менее удручающая панорама выступлений пианистов и вокалистов-гастролёров – соответственно 4 и 2 Концерта за сезон.

МЕСТНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ. Весомость вклада казанских музыкантов в концертную жизнь города весьма значительная – свыше 150 концертов за сезон. Более того, без этого вклада картина концертного сезона выглядела бы не просто дисгармонично, а несуразно.

Говоря о местных исполнительских силах, следует прежде всего отметить деятельность Государственного симфонического оркестра Татарской филармонии, у истоков которого свыше десяти лет стоял выдающийся советский дирижёр, Народный артист СССР, проф. Натан Рахлин. Это

талантливый коллектив, которому по плечу самые серьёзные художественные задачи. Концертные абонементы последних сезонов, когда во главе оркестра стал молодой, интересный дирижёр Ренат Салаватов, убедительно подтвердили его творческую состоятельность. В дальнейшем, стимулом для творческого роста коллектива явилось бы возрождение традиции общения оркестра с выдающимися дирижёрами, которые появляются за пультом симфонического оркестра крайне редко.

Трудно переоценить роль Казанской государственной консерватории в концертной жизни города, свыше 60 концертов за сезон – таков вклад музыкального вуза. За пультом Симфонического оркестра консерватории стояли такие выдающиеся музыканты как Н. Рахлин, И. Шерман, Ф. Мансуров. Огромную роль в концертной жизни города играет и деятельность Хора Казанской консерватории, бессменным руководителем которого является замечательный дирижёр и музыкант, проф. С. Казачков. Большим событием стало рождение Камерного оркестра консерватории п/у В. Афанасьева. Первый же концерт нового коллектива обнаружил высокий профессионализм и серьёзность исполнительских замыслов.

Самых лестных слов заслуживает исполнительская деятельность многих педагогов консерватории. Но окидывая взглядом последние сезоны нельзя особо не сказать о певице З. Хисматуллиной. Её творческая активность в качестве исполнительницы и педагога вызывает глубокое уважение своим неувядаемым мастерством и вдохновением. Замечательными творческими достижениями в последние годы отмечена деятельность таких педагогов консерватории как скрипач М. Ахметов, пианистка Э. Ахметова, певица, Г. Сайфуллина, пианистка Ф. Старателева, органист Р. Абдуллин и другие.

Значительную долю консерваторских концертов (20 и более) составляют классные вечера студентов, среди которых хотелось бы отметить такие монографические работы как «История русской и советской полифонии» (класс И. Дубининой) «Игра тональностей» Хиндемита (класс Ф. Хасановой), прозвучавшие в последнее время в Казани.

Активно звучат с эстрады студенты-духовики, в чём несомненная заслуга педагогов кафедры духовых инструментов (зав. кафедрой Е. Карпунин).

Немалую лепту в концертную жизнь города вносят и другие учебные заведения города: ССМШ при консерватории,

Музыкальное училище, Институт культуры, Музфак педагогического института, музыкальные школы.

ЖАНРЫ. Жанровая панорама концертной жизни необычайно широка: сольные концерты, ансамблевые выступления, вечера оркестровой и органной музыки монографические концерты и сборные отчётные концерты. Примечательно, что ещё совсем недавно, было явно заметно тяготение музыкантов-исполнителей к ансамблевому музицированию. И не случайно, видимо в этой области казанцы стали свидетелями наиболее высоких творческих достижений.

В сезоне же 1980-1981 года и в начавшемся новом концертном сезоне львиную долю концертов составляли выступления солистов – свыше ста. Из них: пианисты – 24 концерта, струнники 14 (скрипка – 9, виолончель – 3), арфа – 1, органисты – 43, певцы – 15, народные инструменты – 7.

Следующая внушительная цифра: вечера симфонической и оркестровой музыки – около 60. Немало потрудились учащиеся и студенты музыкальных учебных заведений – 31. Состоялась 8 концертов хоровой музыки, 9 ансамблевых выступлений (квартетов – 3, трио – 1, дуэтов – 6). Для сравнения скажем, что в прошлые сезоны проходило около 30 и более ансамблевых выступлений. Отрадную активность стали проявлять композиторы республики (12 авторских концертов в сезоне 80-81). Кроме того, каждый сезон проходит свыше десяти отчётных концертов различных коллективов и учебных заведений города.

РЕПЕРТУАР. Какая же музыка звучит преимущественно? Какие тенденции заметны в репертуарной политике сегодняшних исполнителей классической музыки? Обратимся вновь к помощи цифр. Согласно анализу, общее количество имён композиторов (учитываются лишь концерты с афишной рекламой) чья музыка звучит в течении концертного сезона в Казани, весьма внушительное и колеблется между 200 и 250 фамилий.

В сезоне 1980-1981 года в Казани звучала музыка 214 композиторов. Из них 124 зарубежных авторов и 90 отечественных имён. Постинне весь мир был представлен в концертных программах: Венгрия, США, Португалия, Испания, Швеция, Куба, Бельгия, Югославия, Бразилия, Чехословакия, Румыния и другие страны. Но чаще всего звучала музыка композиторов Франции – 26, Австро-Германии – 21, Италии – 18 и Польши – 11.

Какой же эпохе отдавали предпочтение исполнители? Эпохе романтизма. Музыка романтиков 19 века звучала 69 раз. Большое место в концертных программах занимали также произведения добаховских мастеров – 35. Значительно были представлены композиторы 20 века.

Абсолютным «рекордсменом» оказался как и в прошлые сезоны И.С. Бах – его сочинения упоминается в афишах 37 концертов, почти также популярен у исполнителей Бетховен – 36. Далее следует: Моцарт – 22, Шуман – 16, Шопен – 15, Лист – 11, Шуберт – 6, Брамс – 7 и т.д. Из композиторов 20 века наиболее исполняемыми авторами в Казани в сезоне 80-81 года были Хиндемит и Барток – по 6. Любопытно, что ни разу не звучала в концертном варианте музыка таких крупных зарубежных композиторов как Бизе, Р. Штраус, Энеску, Мийо и некоторых других, весьма показательно и то, что большинство авторов прозвучали в Казани по одному разу.

Не менее красноречив язык цифр и в отношении отечественных композиторов – 90 имён на первый взгляд весьма впечатляющая цифра. Попробуем посмотреть что за ней кроется. Русские авторы представлены 23 фамилиями, чаще других звучал П. Чайковский – 26 раз. Он вне конкуренции. Следующие за ним композиторы значительна отстали: Рахманинов – 13, Глинка и Скрябин – по 7, Мусоргский, Танеев и Метнер – по 3. По одному разу упоминаются такие крупные композиторы как Даргомыжский и Бородин. Ни разу не звучала музыка Балакирева и Кюи. Согласитесь, не очень «балуют» исполнители казанских слушателей отечественной музыкой.

Более благодушно исполнители настроены к советским авторам – 67 (из них 22 – композиторы Татарии). Не правда ли впечатляет? На поверку, впрочем, иерархический ряд, без учёта композиторов Татарии, выстраивается вполне традиционный: Прокофьев – 15, Шостакович – 15, Хачатурян, Свиридов и Щедрин – по 3. Исключениями явились имена таких интересных советских композиторов как Шнитке и Губайдулина, которые упоминаются в концертных программах по 2 раза. Произведения остальных 36 композиторов прозвучали в Казани, к сожалению, по одному разу. Важно отметить, что 8 представляли национальные культуры братских республик.

Широко звучала в прошедшем сезоне музыка композиторов Татарии. Здесь бесспорным лидером был Жиганов. Его музыка звучала в 13 концертах, далее следуют: Луппов – 5, Белялов – 4, Яхин и Еникеев – по 3. Музыка остальных

композиторов встретилась опять же по одному разу. Если вычесть восемь имён студентов-композитров, то картина вырисовывается и вовсе удручающей.

Сопоставив эти цифры, нельзя не убедиться, что в деле музыкально-концертной пропаганды классической музыки ещё немало нерешённых проблем. Прежде всего необходимость в глубочайшем анализе с целью планирования и координации с е г о д н я ш е г о п р о ц е с с а общения исполнителей классической музыки со слушателем, изучения его уровня и истинных интересов.

Есть над чем задуматься исполнителям всех рангов. Налицо какая-то репертуарная нивелированность. Исполнители словно бы боятся прослыть пристрастными к творчеству какого-либо композитора, направления; может быть поэтому так мало монографических исполнительских работ, предполагающих личностное и пристрастное в художественном отношении прочтение. Исполнители преимущественно ориентируются в выборе авторов на имена, гарантирующие успех у публики. Как показывает статистика, если в программы и включаются сочинения неизвестных авторов, то в качестве незначительного, эпизодического дополнения, без риска отпугнуть неискушённого слушателя новой непривычной музыкой.

Но руку на сердце – так ли уж неискушён нынешний слушатель. И доколе он принуждён будет проглатывать с эстрады невыразительные «интерпретации» всё той же Органной токкаты и фуги ре-минор Баха, «Патетической» сонаты Бетховена и т.д. и т.п. Мы не против Баха и Бетховена, но ведь Бах – это не только пресловутая токката, а Гайдн – не только финал «Прощальной» симфонии, а Бетховен ...

Исполнитель давно уже не посредник между композитором и слушателем. Прежде всего он – выразитель музыкальных идей. В этом нас убеждает творчество Квартета им. Бородина, Рихтера, Нестеренко, Гилельса и других корифеев исполнительства. Долой серое «посредничество», выше знамя пристрастности и художнической позиции!

Рукопись 1981

Открытие сезона симфонического оркестра. С каким нетерпением ждут казанские любители музыки этих ежегодных сентябрьских концертов, когда на сцену актового зала консерватории выходят взволнованные музыканты. Ведь еще по традиции, заложенной Н. Г. Рахлиным, наш оркестр всегда представляет на открытие сезона наиболее значительные свои работы.

Но, пожалуй, открытие нынешнего сезона в этом смысле особенно выделяется. Еще бы — в афишах такие редко исполняемые шедевры, как Девятая симфония Л. Бетховена, „Реквием“ Дж. Верди!

Кроме того, казанцев ждали встречи с прославленной Академической хоровой капеллой имени Юрлова и одним из самых выдающихся советских пианистов, лауреатом международных конкурсов Лазарем Берманом.

Ну и, конечно же, премьера Четырнадцатой симфонии Назиба Жиганова: встреча с новым, только что созданным произведением всегда особенно волнует.

Итак, Девятая симфония Л. Бетховена, одно из высших проявлений человеческого гения. Невозможно без волнения слушать эту музыку великого художника-гуманиста, призывающую к братству и единению всех людей. Наш оркестр не впервые обратился к этой монументальной фреске. Казанцы помнят еще Рахлинскую интерпретацию симфонии. Перед молодым дирижером симфонического оркестра народным артистом ТАССР Ренатом Салаватовым стояла сложная задача, и он с ней справился. Симфония состоялась. Конечно, исполнителям этой симфонии всегда можно пожелать еще большего совершенства, но в интерпретации Салаватова было главное: своя концепция, стройность, последовательность ее воплощения.

Оркестр играл с огромной отдачей, особенно — скрипичная группа. Нельзя не сказать самых теплых слов и в адрес солистов и хора, принявших участие в исполнении симфонии.

Огромную радость доставила казанцам встреча с искусством Лазаря Бермана. Художник мирового класса, один из популярнейших пианистов мира, он являет собой образец истинного служения музыке. Его интерпретация Первого концерта Брамса и в особенности знаменитого Первого концерта Чайковского в авторской редакции надолго останутся в памяти казанских любителей музыки.

Во втором концерте оркестр с большим увлечением исполнил посвященную ему Четырнадцатую симфонию Н. Жиганова. После концерта мы попросили поделиться своими впечатлениями от нового произведения известного исследователя татарской музыки Я. Гиришмана:

— Вот уже 12 лет подряд в каждой программе оркестра, открывающей концертный сезон, звучит новая симфония известного мастера. Более сорока лет назад встал он у колыбели татарского симфонизма, в летопись которого вписал сегодня еще одну главу. Композитор вновь, верный своей творческой манере, вовлекает нас в яркое, полное мелодической выразительности, внутренне контрастное музыкальное повествование, словно бы поверяя слушателю свои печали, радости, глубокие лирические раздумья...

Сегодня — третий концерт открытия сезона. Прозвучит Реквием Верди в исполнении нашего симфонического оркестра и Академической хоровой капеллы имени Юрлова.

19.09.1983 «Вечерняя Казань»

ФЕСТИВАЛЬ ДРУЖБЫ

Первый фестиваль музыки композиторов автономных республик Поволжья и Приуралья, прошедший в декабре 1982 года в Казани, был посвящен знаменательной дате в жизни советского народа — 60-летию образования СССР. О назревшей необходимости организации и проведения подобного форума убедительно свидетельствовали многие факторы.

Во многом похожа историческая судьба народов Поволжья и Приуралья — татарского, башкирского, мордовского, марийского, удмуртского, чувашского, не имевших до революции национального профессионального музыкального искусства. В год образования СССР во всех республиках региона музыкальное искусство развивалось лишь усилиями отдельных композиторов-энтузиастов, имена которых в наши дни произносятся с огромной любовью и уважением. Это С. Сайдашев, В. Виноградов, М. Музафаров в Татарии; Х. Ибрагимов и М. Валеев в Башкирии; Ф. Павлов, С. Максимов, В. и Г. Воробьевы в Чувашии; И. Палантай и Я. Эшпай в Марийской АССР; Л. Кирюков и Л. Воинов в Мордовии.

За 60 лет со дня образования СССР в судьбе народов Поволжья и Приуралья произошли огромные перемены. Родственные по пентатонному стилистическому языку му-

зыкальные культуры Поволжья и Приуралья развивались при огромной поддержке и помощи русских. И это естественно, ибо становление национальных культур невозможно без творческого овладения духовным наследием мировой культуры, без взаимосвязей и взаимообогащения различных традиций. Нельзя не сказать и о том, что в настоящее время в каждой из республик Поволжья и Приуралья есть Союз композиторов, музыкальные учреждения, свои исполнительские коллективы, и среди них такие известные, как Хор гостелерадио Чувашии, Хоровая капелла Башкирии. Все это позволяет композиторам решать самые серьезные творческие задачи.

Диалектику взаимосвязей национальных традиций наглядно продемонстрировал Первый фестиваль музыки композиторов Поволжья и Приуралья.

Глубоко символично, что он проходил в столице Советской Татарии. Город славных музыкальных традиций, где имеются оперный театр, симфонический оркестр и другие профессиональные коллективы и учебные заведения, Казань является своеобразным музыкальным центром большого региона. В стенах Казанской государственной консерватории получили профессиональное музыкальное образование многие музыканты Поволжья и Приуралья. И консерватория, и Союз композиторов ТАСССР, и филармония имени Г. Тукая, Театр оперы и балета имени М. Джалиля не раз становились инициаторами и активными участниками различных музыкальных фестивалей и научных конференций.

Программа Первого фестиваля развернула ретроспективу лучших достижений композиторов за 60 лет. Разумеется, в силу чисто организационных причин она не могла быть исчерпывающей (так, в фестивальный показ не вошли произведения Ф. Яруллина, Э. Сапаева и многих других композиторов). Тем не менее панорама представилась впечатляющей: около сорока композиторских имен было представлено на фестивале произведениями различных жанров и направлений. Разумеется, гораздо важнее количественных показателей высокий художественный уровень прозвучавших работ, свидетельствующих об определенной зрелости профессиональных культур народов Поволжья и Приуралья.

Первый симфонический концерт фестиваля проходил в Актовом зале Казанской консерватории. В нем исполнялась Вторая симфония «Сабантуй» Н. Жиганова — произведение хорошо известное слушателям и отмеченное Государственной премией СССР. Вошла в золотой фонд

национального искусства и опера-поэма Жиганова «Джалиль» (тоже показанная на фестивале). Она заняла прочное место на сцене Татарского оперного театра, в свое время с успехом была поставлена Большим театром Союза ССР, пражским Национальным театром и другими коллективами. Воистину музыка большого мастера стала примером для многих его современников. Глубоко справедливо мнение Ю. Корева: «Н. Жиганов более четырех десятилетий идет своей дорогой, эстетически осваивая все новые пласты действительности и смолоду создавая во многих сложнейших жанрах нашего искусства (в особенности оперном и балетном, но и симфоническом) произведения, ставившиеся образцами,— идет, преодолевая сопротивление, я бы сказал, не только музыкального материала, идет сам и прокладывает путь со товарищем: другом-учителем считают его многие в Чувашии и Башкирии, Бурятии, Удмуртии и Мордовии — везде, где знают и уважают его творчество, перенимают опыт музыкального строителя-интернационалиста».

Украшением Первого фестиваля стал Концерт для оркестра с солирующими трубой, вибратоном и фортепиано А. Эшпая. Яркая, жизнерадостная музыка завораживает магией ритмической стихии, динамикой, выпуклостью образов. Характерно использование композитором марийского тематизма преимущественно в лирических эпизодах, которые в процессе непрерывного развития наиболее активно трансформируются, о чем свидетельствуют яркие кульминационные построения. Блестящий знаток оркестра, А. Эшпай и в этом сочинении весьма изобретательно использует возможности как отдельных инструментов, так и их сочетаний.

В упомянутых выше произведениях Н. Жиганова, А. Эшпая, а к ним можно с полным правом отнести драматическую по содержанию симфонию Ф. Ахметова, тоже прозвучавшую на фестивале, достигнут тот уровень симфонизма и творческого освоения национально-почвенного, интонационно-образного материала, когда произведение определенной национальной культуры становится достоянием всеобщим — интернациональным художественным явлением.

Прочные связи с народным башкирским мелосом обнаруживаются в симфонии Р. Газизова. Важную роль в драматическом цикле играет ритм, скрепляющий все части в единое целое, а в лирических эпизодах способствующий рельефности мелодического материала.

Одночастная Симфония-реквием Ю. Евдокимова посвящена памяти марийского композитора И. Молотова и поднимает извечные проблемы жизни и смерти. Молодой марийский автор, активно работающий в разных сферах, и здесь предстает как серьезный, пылливо ищущий музыкант. Противоречивость впечатления от этого сочинения объясняется тем, что, несмотря на отдельные, хорошо выписанные фрагменты, симфония все же рыхловата по форме и как бы «недоотягивает» до избранной проблематики.

Симфоническая музыка композиторов Мордовии была представлена сюитой из балета «Алена Арзамасская» Н. Кошелевой. По двум номерам сюиты, конечно, трудно было судить о целом, но и они свидетельствовали о творческом преломлении фольклорных истоков (добавим здесь, что Н. Кошелева — автор сюиты на народные темы «Мордовская свадьба» — занимается и теоретическим изучением фольклора). Необходимо также отметить сочное и выразительное оркестровое письмо, заметно отличающее партитуры композитора.

Представляя симфонические программы фестиваля, следует сказать еще об инструментальном концерте. Этот жанр сегодня популярен почти во всех республиках Поволжья и Приуралья. «Концертный бум» легко объяснить появлением в регионе высококвалифицированных, музыкально одаренных инструменталистов. Разные грани концертности открылись в сочинениях Р. Белялова (Татария) Л. Исмагиловой (Башкирия). Одночастное Концертино для фортепиано с оркестром Р. Белялова (солист М. Сиразетдинов), неоднократно исполнявшееся на пленумах и концертах в Казани и других городах, прочно вошло в репертуар юных пианистов. Искрометное, интонационно рельефное сочинение завораживает своеобразной ритмической стихией, органичным влечением в интонационный контекст специфических оборотов джазовой музыки.

Автор прозвучавшего на фестивале Скрипичного концерта (солист Р. Кирдан) давно привлекает внимание критики. И не случайно, ибо Л. Исмагилова всегда мыслит неординарно, наделена ценным даром ассимилировать новое. Скрипичный концерт — это драматически насыщенный монолог, творчески самостоятельно развивающий традиции Шостаковича. И эта связь с советским классиком обнаруживается в предельно насыщенном процессе симфонического прорастания, «непрерывности музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один

элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» (Б. Асафьев)

«Тыловайская сюита» Г. Корепанова-Камского — маститого удмуртского автора опер и балетов — привлекает театральная броскость образов, жанровой заостренностью. Музыка ярко рисует картину деревенского праздника.

Отметим здесь и успех его молодого коллеги А. Корепанова. Его Симфоническое скерцо полно народного юмора и комических эффектов, что удивительно точно выявила изобретательная оркестровка.

Итак, наибольший успех выпал на долю сочинений с ярко выраженной национальной основой, но при этом не замыкающихся в узко локальные рамки. Если в целом в творчестве композиторов Поволжья и Приуралья преобладает тенденция к преодолению этнографической замкнутости, то все же в отдельных работах еще видна попытка «спрятаться за этнографическую изгородь», когда использование народных интонаций или цитаты становится самодостаточным фактором. Были такие работы и в программах фестиваля. К сожалению, в этом композиторам иногда помогают и некоторые музыковеды. По образному высказыванию К. Караева, они «все еще очень увлекаются тем, чтобы „выудить“ из музыкального „озера“ мелкие приметы внешней национальной определенности стиля композитора, которые, в сущности, ничего не решают».

Ограниченность отождествления этнографического с национальным ясно осознается всеми в теоретическом плане. Но на практике не всегда преодолевается. Проблема взаимосвязи национального и интернационального, как показал фестиваль, остается сегодня весьма актуальной.

В камерных программах наибольшие удачи связаны с инструментальной музыкой. Большой успех выпал на долю фортепианной пьесы «Подражание Равелю» А. Васильева — композитора из Чувашии. Он предстал перед слушателем тонким колористом, отлично чувствующим звуковую природу фортепиано. Блестящим творческим союзником автора стал пианист А. Полежаев. Он мастерски подчеркнул динамику и виртуозный блеск всей пьесы.

Такое же творческое взаимопонимание чувствовалось в содружестве татарского органиста Р. Абдулина с авторами исполненных им сочинений — И. Якубовым, А. Руденко, А. Миргородским (Татария), Ю. Болденковым (Удмуртия). Знание инструмента, особенностей его звучания, технических возможностей, соответствия именно данного инструмента данному замыслу — все это отличало прекрасно

исполненную на фестивале К. Монасыповым Сонату для скрипки марийского композитора А. Яшмолкина. Эпическое одночастное повествование, построенное на народных интонациях, последовательно развитых на протяжении всей сонаты, оставило цельное впечатление. Чуть-чуть может быть, на наш взгляд, не хватило экспрессивности в развитии центральной части цикла, в осуществлении кульминации.

На фестивале можно было услышать различные варианты ансамблевого музицирования, что свидетельствует о значительном интересе композиторов региона к этой области творчества. Несомненной удачей следует считать премьеру Третьего квартета Ф. Ахметова. Трехчастный цикл посвящен памяти композитора А. Ключарева. Лирическим центром квартета является вторая часть, скорбное размышление, полное глубокого чувства. Тем не менее общая эмоциональная тональность этого сочинения светлая, жизнеутраченная по мироощущению, чему способствуют крайние части. В квартете композитор органично использует две народные темы, и эти «вкрапления» придают авторскому замыслу большую убедительность и художественную достоверность.

Серьезностью содержания, неподдельностью переживания, подлинным драматизмом привлекает Струнное трио Р. Еникеева. Его конфликтная драматургия основана на сквозном интонационном развитии. Полифонического склада первую часть сменяет траурная средняя, написанная в жанре марша, который подчеркивает скорбь и аскетичную отрешенность общего настроения музыки. В радостном финале, как воспоминания, проходят темы из первых двух частей.

Оба названных выше произведения татарских композиторов Ф. Ахметова и Р. Еникеева увлеченно исполнил Квартет Казанской консерватории (Ш. Монасыпов, К. Монасыпов, И. Зарипов, А. Асадуллин) — активный пропагандист советской музыки.

Яркое впечатление оставила Виолончельная соната А. Луппова, композитора, мыслящего современно, органично сочетающего в своем творчестве русскую, татарскую и марийскую интонационные стилистики. Одночастная соната, построенная на русском материале, представляет собой драматическую композицию с проникновенной лирической серединой, включающей развернутую каденцию. Экспрессивная насыщенность музыки, непрерывность интонационно-тематического развития, создающая ощущение единого дыхания, захватывают слушателя. Успеху сочине-

ния способствовало мастерское исполнение сонаты виолончелисткой Г. Сафиной и автором.

В дуэте с А. Асадуллиным Г. Сафина исполнила также Сонату для двух виолончелей казанского композитора Б. Трубина. Необычное сочетание двух однородных тембров в данном художественном контексте полностью убеждает. Это, образно говоря, соната-воспоминание. Драматургический контраст достигается в этом произведении не за счет поочередного противопоставления партий виолончелей, а в процессе дуэтного развития музыкального материала, приводящего к действенной моторной драматической середине.

Несколько слабее, вторичнее по тематизму и драматургии, показались Фортепианный квартет В. Алексеева (Марийская АССР), две части из Струнного квартета Н. Кошелевой (Мордовия), Трио Д. Хасанишина (Башкирия).

Из вокальных сочинений, представленных на фестивале тоже достаточно разнообразно, хочется прежде всего назвать произведения основоположника татарского романса Р. Яхина. В исполнении Р. Ибрагимовой и А. Миркиной романсы «Лунная соната» (стихи И. Юзеева) и «К твоему рождению» (стихи Н. Даули) поразили удивительной гармонией формы, красотой и выразительностью интонационного рисунка вокальной партии, чутким и осмысленным фортепианным сопровождением. Это — достойный пример преодоления рамок узконациональной пентатонности.

Порадовали два романса Г. Корепанова-Камского, удачно сочетающего удмуртские интонации с принципами *bel canto*, а в отдельных случаях и с чертами балладности. Тепло приняты были вокальные сочинения чувашских композиторов Т. Фандеева и Ф. Лукина, татарского композитора А. Монасыпова. Интересный вокальный цикл показал Ю. Толкач (Удмуртия). Он назвал свое сочинение «Из венгерской поэзии», где попытался творчески «сплавить» три стилистических пласта — русский, венгерский и удмуртский. С успехом прозвучал и вокальный цикл композитора из Татарии Л. Блинова «Первопроходцы» на слова Н. Беляева и П. Адайтина.

Отдельный концерт был посвящен хоровой музыке Поволжья и Приуралья, исполнявшейся Хором гостелерадио Чувашской АССР (дирижеры П. Федоров и М. Яклашкин), Хором студентов Казанской консерватории (дирижеры С. Казачков и В. Лукьянов), Казанской певческой капеллой мальчиков (дирижер В. Ульянов) и хоровой студией «Пионерия Татарии» (дирижер Н. Сизова). Нельзя не отметить среди хоровых

произведений, прозвучавших на фестивале, два сочинения ярко талантливого молодого Ш. Шарифуллина (Татария). Это — «Четыре угла Карасу-базара» и «Къайтарма», основанные на интонациях фольклора крымских татар и развитых с подлинным симфоническим размахом. В них обнаружилось и прекрасное владение хоровым письмом, и доскональное знание специфики избранного состава.

Заканчивая обзор программ фестиваля, нельзя не сказать еще о некоторых исполнителях, прежде всего о Симфоническом оркестре Татарской филармонии (дирижеры Р. Салаватов и С. Калагин), который провел концерты на высоком профессиональном уровне. Здесь уместно подчеркнуть, что с появлением в Казани более 15 лет назад симфонического коллектива, творческая активность композиторов Татарии в этой области заметно активизировалась. Надо сказать, что, исполняя новую музыку татарских авторов разных поколений, включая и самых молодых, а также сочинения композиторов из разных республик и гор родов нашей страны (причем не только Поволжья), Симфонический оркестр Татарской филармонии заслужил добрую славу. В деле пропаганды современной советской музыки, проводимой в содружестве с Союзом композиторов республики, оркестр применяет различные формы: от авторских вечеров, премьер до тематических концертов, посвященных музыке композиторов определенной республики, творчеству молодых.

В фестивале приняли участие, помимо названных коллективов и солистов, Государственный ансамбль песни и танца Татарской АССР, трио и квартет Уфимского института искусств, Оркестр народных инструментов Казанского государственного института культуры, Хор и квартет Казанской государственной консерватории.

Концерты и спектакли Первого фестиваля музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья проходили в переполненных залах и вылились в истинную демонстрацию достижений советской музыкальной культуры за 60-летний период существования СССР. Об этом говорили и руководители творческих союзов М. Яруллин (Татария), Р. Газизов (Башкирия), Г. Корепанов-Камский (Удмуртия), А. Васильев (Чувашия), Г. Вдовин (Мордовия), А. Яшмолкин (Марийская АССР) за «круглым столом» фестиваля.

Фестиваль стал не только смотром достижений, но и полезной школой для всех композиторов. Значительное событие в культурной жизни города, фестиваль, несомненно, явился началом нового этапа во взаимном обога-

цени музыкальных культур автономных республик Поволжья и Приуралья, содействуя дальнейшему укреплению связей творческих коллективов большого региона. Этот праздник музыки, праздник интернациональной дружбы и братства положил начало новой традиции.

„Музыка России“ Выпуск 6.
Издательства „Советский композитор“
Москва 1986

УСЛЫШЬТЬ ИСТИНУ ИЛИ В ПОИСКАХ СТИЛЯ ФЬЮЖН

В древности говорили так: «Мы не услышим истины, если сами не будем её говорить». А часто ли мы говорим эту правду-истину друг другу и себе?

Их собирается человек по тридцать-сорок. Подростки от шестнадцати и старше, среди которых встречаются и девочки. Одеты одинаково: простые стеганые ватники и вязаные спортивные шапочки. Прохожие опасно обходят подростков. Между тем они никого не задевают. Просто стоят все вместе час, другой ...

Недалеке сверкает огнями портал одного из крупнейших в Казани Дворцов культуры. Реклама зазывающе манит на лекции, концерты, занятия коллективов самодельности. Однако подростки, или, как их еще называют, «вязаные шапочки» даже не смотрят в сторону дворца.

О чем они говорят, как общаются? Подхожу ближе. Ах, да, музыка! В руках одного из них кассетник. Они слушают музыку. Прислушаемся и мы. Три аккорда гитары, незатейливая мелодия, хриловатый голос: «Если ты не вернешься, плакать будешь сама ...»

И так четыре раза подряд, как заклинание. Песня, прямо скажем, — не шедевр. Однако прочь снисходительность. (Вспомним Виктора Шкловского: « ... умение заклинать повторением — как бы удвоением жизни — это начало искусства»). Лучше завяжу разговор.

- Ребята, это чья музыка?

В ответ — настороженные реплики, встречные вопросы, остроты и, наконец, признание: это мы сами сочинили. Сочинили и записали на кассету.

Магическое — «сами». Лица под одинаковыми шапочками разные. Как много лиц, улыбок, мнений ...

- Я люблю рок. Тяжелый рок.

- Только не итальянцы. Все, что угодно.

- А я все люблю, любую музыку, только веселую. Фьюжн. Что такое? Сплав джаза, рока, кантри.

- Джаз-рок.

- Из классики? Орган.

- Рок и орган.

И через все сквозит «сами». Хотим свою музыку! Разную, но свою.

Казань — это сплав средневековой седины с геометрическими новостройками последнего времени. Белокаменное, витое кремлевское кольцо соседствует с прямоугольной твердью зданий Молодежного центра и Дома прессы, величественная колоннада оперного театра — с прозрачной голубиной Актowego зала консерватории ...

И музыка в городе соседствует разная. Казань музыкальная — это консерватория и филармония, театр оперы и балета, симфонический оркестр, Союз композиторов, училище, школы, множество исполнителей и коллективов классической и эстрадной музыки, ведущих активную пропаганду среди населения. Однако огромная часть молодежи (разумеется, не вся) неудержимо тянется к року. И к ... органу. Парадокс?

Органный концерт в консерватории. В зале почти одна молодежь: школьники, учащиеся ПТУ, студенты, рабочие, солдаты. Среди слушателей вижу знакомые уже лица «вязаных шапочек». В чем феномен успеха органной музыки у молодых? Не будем гадать, спросим у слушателей, у тех же «вязаных шапочек».

- За что люблю орган? Не знаю. Просто люблю и все.

- Нравится звучание инструмента. Мощь звука.

- На органных концертах хорошо мечтается.

- Укрепляет веру в себя.

- Люблю не просто органную музыку, а прежде всего Баха. Мне кажется, что Бах обращается не к каждому в отдельности, а ко всем нам вместе. Он объединяет слушателей. Может, я и ошибаюсь, но мне так кажется.

- Органная музыка, как и настоящая рок-музыка, не врет.

В них есть что-то общее, только не могу объяснить, что ...

Все верно: истинная музыка не лжет, как бы она ни называлась. По признанию композитора Андрея Петрова: «... рок-музыка, серьезная, высокого уровня, способна обращаться и к значительным темам ... Проблемы с рок-музыкой можно решить только по двум путям, в их сочетании. Первое — навести порядок в самом „рок-хозяйстве“, отсекая все непрофессиональное. И второе — привлекая внимание молодежи к серьезной музыке».

Навести порядок, отсекая все непрофессиональное? А как же «вязанные шапочки» с их музыкальными опытами? Да, на первый взгляд, рок-музыка доступна всем. Разумеется, кажущаяся доступность обманчива. Однако потребность самовыражения настолько сильна, что противиться ей юным поклонникам современных ритмов явно не под силу. А может, и слава богу? Неуловимый признак самоутверждения кристаллизуется в их несовершенных рок-композициях, полных пылкого задора юности. Как говорится, у каждого поколения своя музыка.

- Ребята, а вам нравится ваша музыка?

- Нам нравится, что это наша музыка, понимаете? НАША.

- Можно, конечно, и лучше сделать, но нужны условия.

- Какие? Ну место, где можно собираться, аппаратура ...

- Чтобы каждый мог попробовать.

- Вот именно, каждый.

- Во дворцы культуры, в клубы? Обращались. Не верите, попробуйте сами.

- Им коллективы нужны только для отчетов.

Звоню поочередно во дворцы культуры, клубы. Говорю, что вот есть группа ребят, желающих заниматься рок-музыкой.

- У нас в плане нет создания рок-ансамбля.

- Если ребята интересуются, пусть приходят: у нас регулярно проводятся лекции на тему о легкой музыке.

- Пока нет штатных единиц для руководителя.

- Приглашаем в наш танцевальный коллектив, У нас не хватает мужчин. Коллектив наш лауреат ...

- Только не рок-музыка! У нас есть уже ВИА. Больше нам не надо.

- У нас нет таких коллективов.

Это к вопросу о рок-хозяйстве в Казани, где вот уж действительно «отсекают все непрофессиональное». А может, не отсекают, а привлечь массы энтузиастов, создать условия, направлять, помогая профессионально? Тягу к музыке искусственно не заглушить.

... Кажется, это было совсем недавно, хотя пролетело более двадцати лет. В конце 50-х и начале 60-х годов в Казани, как, впрочем, и в других городах нашей страны, вспыхнуло повальное увлечение молодежи джазом. Ах, этот устрашающий монстр «безвкусицы и враждебности», именовавшийся джазом, как пугали им нас, тогдашних семнадцатилетних! В устах иных ретивых деятелей от искусства джаз становился средоточием социального зла и порока.

Спонтанно выросли молодежные джазовые ансамбли, появлялись свои лидеры. В Казани этому способствовали в значительной мере и традиции, заложенные в городе Олегом Лундстремом и его музыкальными соратниками.

Прошло время, и джаз прочно утвердился на концертных площадках, на радио, телевидении. По всей стране, в том числе и в Казани, проводятся конкурсы, фестивали джазовой музыки. Давно уже никто не оспаривает правомочности существования джаза как явления искусства, уходящего своими корнями в стихию народной негритянской музыки.

Наша отечественная музыкальная культура всегда была сильна не только национальной самобытностью, но и открытостью достижениям мировой музыкальной культуры, интонациям и ритмам других народов. Можно вспомнить испанские мотивы в творчестве Глинки, восточные — в музыке Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова, итальянские у Чайковского ... Нелишне в этой связи упомянуть и об огромном влиянии русской музыки на сочинения многих композиторов XX века во Франции, США, Польше и других странах. Советское же музыкальное искусство вообще невозможно представить себе вне благотворного процесса взаимообогащения национальных культур.

Да, рок-музыка пришла к нам с Запада. Но нужно ли этого пугаться? Не лучше ли, в самом деле, навести порядок в «рок-хозяйстве?»

Рустем Бакунин, диск-жокей Молодежного центра, рассказывает:

— У нас в городе есть рок-коллективы. Разные по стилю и по профессиональному уровню. Мы в Молодежном центре устраивали прослушивания целого ряда рок-групп (далеко не всех, так как мы пока не в состоянии даже учесть все коллективы) и убедились в необходимости создания городского рок-клуба. Как в Ленинграде. Для чего он нужен? Чтобы увлеченная молодежь могла где-то встречаться, говорить о своих проблемах, слушать записи, друг друга, устраивать концерты. Учиться, наконец. Чтобы начинающие любители не прибегали к записыванию и распространению так называемых «подпольных» кассет с весьма сомнительным содержанием и в музыкальном, и в поэтическом плане. Идея создания рок-клуба вроде бы и находит поддержку в общественных и комсомольских организациях, однако дело с места не сдвигается ... Был уже такой период, когда нам выделили подвал в старом здании под Рок-клуб. Мы своими силами разгребали мусор, работали несколько дней, но вдруг пришла сверху директива, отменяющая прежнее решение. И всё же

мы надеемся. Вот приходите на концерт рок-групп "Театр" и "Эпизод" в Молодёжном центре.

Рок-группа "Театр" ДК меховщиков (руководитель Ю.Рядченко). Исполняет в основном чужую музыку. Довольно чистое вокальное многоголосие. Элементы шоу-представления. Публика, забывшая до отказа концертный зал Молодёжного центра, принимает «Театр» весьма сдержанно. Объяснение этому есть – всё это где-то слышано и на более высоком уровне.

Есть в ДК меховщиков ещё один коллектив, группа "Сайяр", существующая уже десять лет. Её руководитель Рустем Зарипов лишь с оговоркой называет свой коллектив рок-группой.

- Понимаете, мы в нашем ансамбле пытаемся соединить пентатонику (стилистическую национальную основу татарской музыки) с самыми современными выразительными средствами, с роком, джазом. Это сложный, тонкий процесс. Рок, я считаю, имеет прикладное значение до тех пор, пока естественно не оплодотворяется национальными истоками музыки. Иначе его язык остаётся чужеродным.

Рок-группа «Эпизод» Молодёжного центра (рук. И. Минеев). Существует всего полтора года. Вот они выходят на сцену, юные, коротко стриженные, угловатыми мальчишескими походками. Рустем Хайрутдинов – клавишные, Михаил Савин – саксофон, Иннокентий Минеев – ударные, флейта, Андрей Фалько – бас-гитара, скрипка, Эдик Сунгатуллин – соло-гитара.

Первая композиция – «Фантазия для саксофона» Р. Хайрутдинова. Печальная, красивая тема саксофона. Остальные подключаются незаметно. Согласие инструментов, а не соперничество. Ощущение единства высказывания, когда дополняют друг друга. Ещё одна композиция Р. Хайрутдинова «Баллада». Полифонически насыщенное начало. Затем ритмическая сбивка: драматический прорыв саксофона, подхвативший соло-гитарой. Вновь начальная тема с последующим заключительным прорывом в фанк-ритме.

В зале свистки одобрения. Шквал аплодисментов. Одобряющие возгласы. Воодушевлённые таким приёмом музыканты «Эпизода» азартно исполняют композицию М. Савина «Когда много дней солнца», в которой демонстрируют всё, на что они способны: отличное владение инструментами, вкус к нестандартной импровизации, чувство формы. Прозрачное вступление скрипки, сменяется эпизодом в ритме фанки, затем следует органичное пере-

ключение на свинг. И вновь лучевая, слепящая связка саксофона, приводящая к начальной теме.

В зале неистовство. Звучит композиция И. Минеева. Итак, авторский рок. В „Эпизоде“ сочиняют все.

А. Фалько: Мы все, кроме Эдика Сунгатуллина учились в одной школе. Мечтали играть. Но какую музыку, в каком стиле, не представляли. О стиле не задумывались. Хотелось просто играть свою музыку.

М.Савин: Считаю, что рок может быть только авторским. Неинтересно копировать чужие композиции. Мы, конечно, слушаем музыку, идёт отбор. Но стараемся не подражать, что не всегда получается., Скажем, я очень люблю японского трубача Т. Акоша. Наверное, его влияние и присутствует в моих опытах.

И. Минеев: Мы играем в стиле фьюжн. Стараемся играть, но не всегда получается.

Р. Хайрутдинов: Процесс сочинения у нас сложился такой – кто-то приносит тему с предложениями по форме, развитию и так далее. Остальные начинают её «обкатывать», предлагать свои решения, варианты. Сообща вырабатываем структурный план композиции, ритмический рисунок.

М. Савин: В идеале хочется добиться непрерывного развития без повторений нетворческого порядка, слава всех элементов в единое целое, чтобы ничего не выпирало.

А. Фалько: Чтобы слушатели воспринимали просто музыку, как язык общения.

Поглядывая на оживленные лица юных слушателей, я вспоминал органичный концерт в консерватории и снова узнавал многих из них. Встретился и с «вязаными шапочками».

- Понравилось.

- Побольше бы таких концертов!

- От души играли.

- Мы? Смогли бы, наверное. Но по-другому. У нас своя манера.

- Только нас никто сюда не пригласит ...

- Что будем делать? Как прежде — играть и записывать на кассеты.

А может, что-нибудь изменится? Каждый вечер загораются огни в концертных залах Казани. На сцены выходят музыканты. Звучат Бах и Бетховен, играют симфонический оркестр и квартет консерватории, пианисты, скрипачи, органисты ...

А на улицах собираются подростки в вязаных шапочках. В руках у них — кассетник. Они слушают свою музыку. Музыка в залах — отдельно, «вязаные шапочки» — отдельно.

Давайте прислушаемся и мы. Прислушаемся — и постараемся понять. Может быть, тогда что-нибудь прояснится.

21.03.1986. „Вечерняя Казань“

РОК-МУЗЫКА И СКРИПКА? ДА!

Мы разучились слышать друг друга. От того, наверное, что долгое время нас приучали к одnogолосию. Но беда не столько в том, что сейчас мы гораздо лучше умеем подпевать, чем петь своим голосом, а в утерянной социальной привычке к многоголосью мнений, взглядов. Между тем гласность, при которой мы сейчас учимся заново жить, — это созвучие голосов. Разных голосов. Это — диалог. Это культура спора, или, по меткому определению С. Аверинцева, «культура несогласия».

Вот передо мной большая пачка писем читателей «Вечерки», пришедших в редакцию после первого в этом году выпуска «Музыкального клуба». Вначале о том, что их объединяет. Это отношение к музыке как к искусству серьезному, требующему понимания. Замечательно, не правда ли? Такое единодушие не может не обнадеживать, если бы не одно немаловажное обстоятельство: а что, собственно, считать истинной музыкой? Вот здесь мнения наших читателей диаметрально разошлись.

Итак, желанное многоголосие? На первый взгляд — да. Однако прислушаемся внимательнее.

Пожалуй, основной вопрос, вокруг которого скрестились копы, — быть или не быть рок-музыке? Запальчивость противников и поклонников рока вызывает недоумение. А стоит ли спорить о возможности существования того, что вот уже свыше двадцати лет живет и развивается?

Вопрос «спорить — не спорить?» явно риторический. Спорить будут. Более того, спорить необходимо. Только о чем? И как? Может быть, и в самом деле сторонникам рока предоставить концертные залы, а противников запретить по домам? Или наоборот? Ведь некоторых оппонентов рок-музыки отличает та же излишняя категоричность. Причем в ход идут весьма знакомые аргументы. Так Д. Вохмянин сетует на чересчур восторженное восприятие своих кумиров на концертах рок-музыки. Не нравится ему и «вычурность костюмов и причесок, аляповатость грима», которые и побудили, по его мнению, часть зала не к рождению мысли, а зажжению спичек, крикам, размахиванию рубахами. Еще

более серьезные обвинения рок-музыке и рок-музыкантам «в политической неразборчивости» предъявляет Т. Зарипов. Аргумент этот также весьма знаком: рок пришел с Запада.

Да, но опера в свое время также родилась не в нашей стране. Собственно, большинство музыкальных жанров пришли к нам «оттуда». Музыкальная культура не может развиваться замкнуто. Процесс взаимообогащения национальных культур необходим. Наша российская музыка XIX века значительно повлияла на многие национальные культуры. Велика роль русской и советской музыки в развитии мирового музыкального искусства в XX веке. Достаточно вспомнить имена Стравинского, Прокофьева, Шостаковича.

Предвижу возражения: то классическая музыка. Но делится ли музыка на легкую и серьезную, на традиционную и авангардную? По моему глубококому убеждению, музыка делится только на хорошую и ... не-музыку. Иное дело направления, стили.

Совсем еще недавно боролись с джазом. Хорошо помню одного весьма образованного музыканта, который, едва слышав «враждебные» синкопированные звуки в джазовом стиле, бледнел от негодования и, прервав лекционное занятие на полуслове, мчался в соседнюю аудиторию, откуда доносились звуки, чтобы «защитить» музыку. Грозные, призывы о недопустимости джаза заканчивались «проработками». Заодно прорабатывались увлекавшиеся поэзией Велемира Хлебникова и романами Ремарка, живописью Пикассо и музыкой Шенберга ...

Сколько было «дискуссий» в одни ворота, словопрений! А нужно было просто не мешать молодежи заниматься джазом. Заниматься всерьез. Ведь при кажущемся теперь, спустя двадцать лет, благополучии (фестивали, конкурсы) дела на „джазовом фронте“ не так уж хороши. Многие талантливые джазисты, начинавшие в 60-е годы, попросту сломались и ушли из джаза, а иные и вовсе спились, играют во второразрядных ресторанах. Интересных коллективов в городе один-два. А ведь энтузиазм был воистину массовым. Не должна ли судьба целого поколения джазменов послужить нам предостережением теперь, когда мы столько спорим о рок-музыке? Не получится ли, как с джазом: едва зажжется разрешающий зеленый свет, мы о роке забудем? Кто следующий? Может, отказаться нам всем от любимой игры «разрешить-не разрешить»? И не лучше ли помочь делом?

Итак, помочь делом. Я это понимаю так. Открыть для рокеров двери клубов, дворцов культуры, чтобы поклонники рок-музыки всех ее направлений могли свободно репети-

ровать, общаться, выступать. Гласность – в получении компетентной информации. Об этом пишут многие читатели, вынужденные черпать сведения из разных источников, зачастую сомнительных. Здесь формы могут быть самые разные: радио- и телепередачи, газетные публикации, лектории по типу того, что начала проводить в этом году Казанская консерватория для любителей джаза и рок-музыки, проблемные дискуссии, фестивали, конкурсы ... Почему бы не организовать в городе рок-кафе, где могли бы встречаться все желающие? Только не превращать все в заорганизованную шумиху для очередной галочки.

Ведь симптомы «галочкизма» весьма ощутимы. Говорим много, а дело еле движется. Между тем проблемы у рок-музыки есть, и немалые. Это видно по письмам. Многие рокеры хорошо понимают, что, скажем, «металлисты» «металлистам» рознь. Что критерий — в художественности («пора играть и петь более серьезно»). Что культ жестокости и насилия чужд истинной рок-музыке, которая изначально социальна по своей природе. Что рокерам необходим профессионализм.

Хочется сказать еще вот о чем. Создавая вокруг рок-музыки ажиотаж, мы оказываем медвежью услугу не только ей, но и той части молодежи, которая вовсе не является поклонницей какого-то определенного направления в музыке. У нее может создаться впечатление, что рок-музыка — это вся музыка. Между тем это лишь малая ее часть. Это признают и многие сторонники рока. «Мы без предубеждения относимся к классической музыке и считаем, что любая музыка имеет право на существование» – пишут студенты Игорь и Александр, к сожалению, не сообщившие своих фамилий. С ними солидарны десятиклассники школы № 131, «не замыкающиеся на «металле». Однако есть и фанатики, которые, как Юра В., полагают, что не следует тратить время на посещение «концертов муторной симфонической музыки».

Это опять же к вопросу о духовном односторонии, в каком бы обличье оно ни появлялось. До тех пор, пока мы будем искусственно выпячивать одно направление и препятствовать другому, процесс приобщения широких масс к истинной музыке будет лихорадить. Бетховен говорил, что «ничто не может быть запрещено, когда речь идет о красоте». Но как приобщить к красоте Музыки? Не одними же обличиями и морализаторскими похлопываниями по плечу: это плюс, а это минус. Добро и красота — синонимы. Хоть и с опозданием, мы начинаем осознавать: добро произрастает не от

бичевания зла, не от слов, а от дела. Поступок — вот единственное мерило добра.

Звучащая музыка — поступок. Какая музыка звучит в нашем городе? Почему на одних концертах полный зал, а на других слушателей нет? Почему мы теряем любителей классической музыки?

Услышать музыку — значит, услышать человека. Это особый дар. С него, вероятно, и начинается все доброе. Помните у Маяковского: «Знаете что, скрипка? Давайте — будем жить вместе?!» Вот вам и дерзостный ниспровергатель в желтой футуристической кофте: под смех всего оркестра услышал тонкий плачущий скрипки. Попробуем и мы услышать рокеров, «металлистов», а они — нас.

15.04.1987 «Вечерняя Казань»

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ УСПЕХ «ФАНТАСТИЧЕСКОЙ»

Всякий раз, когда музыка потрясает, невольно пытаешься разгадать — а почему? В самом деле, отчего нам, жителям конца XX века, прагматикам и реалистам, уставшим от громких лозунгов и верящим лишь конкретным деяниям, оказалась так близка романтическая музыка Берлиоза? Казалось, так далеки от нас неустовые преувеличения и страсти романтического художника, терзающегося от внутреннего разлада. А идиллические картины природы с мифическими пастушками — и это в эпоху экологического кризиса? А театральные шествия на казнь, да шабаш ведьм — это нам-то, пережившим уходящее столетие с его реальными казнями и шабашами? И, тем не менее, вопреки здравым размышлениям, музыка завораживала, вовлекала водоворот звукового пиршества, и все внутри раскрывалось, навстречу поэтической правде.

Наконец это слово произнесено — правда. Затасканное, заезженное слово, но как без него обойтись, если оно торжествовало на сцене актового зала консерватории при исполнении нашим симфоническим оркестром «Фантастической симфонии» Берлиоза! Симфония завершила большую программу, звучащую на протяжении двух вечеров. Кого назвать триумфатором — вдохновенного Фуата Мансурова, оркестр, всех артистов поименно? Без сомнения. И все же, в первую очередь ... публику. С какой чуткостью внимала она

звучащей музыке, какое согласие царило между сценой и залом! Да, пожалуй, успех «Фантастической» затмил все остальные прозвучавшие произведения. Двухвечернее музыкальное действо шло как бы по нарастающей, от прозвучавшей в начале концертной программы Симфонии «Сабантуй» Жиганова до заключительных аккордов Берлиоза.

Концерты открытия симфонического сезона всегда запоминаются. К ним заранее готовишься, предвкушая встречу с первоклассным коллективом. И на этот раз симфонический оркестр предстал перед казанскими слушателями в отличной исполнительской форме. Вновь порадовали солисты оркестра Г. Крушельницкий, Р. Гайсин, А. Гильфанов, А. Виноградов, А. Праченко, Г. Ройтфарб, П. Леонов, Д. Векслер. Нельзя не отметить в целом группу первых скрипок, появление талантливой молодежи в оркестре.

И все же нерешенные проблемы в коллективе есть. О них мы собираемся вместе с артистами оркестра поговорить на страницах нашей газеты.

Однако вернемся к прошедшим концертам. Они мало кого оставили равнодушным. Прозвучали редко исполняемые сочинения: «Гамлет» Чайковского, «Вариации на тему Гайдна» Брамса. С успехом солировал в фортепьянных концертах Бетховена и Скрябина известный пианист А. Наседкин.

Слушатели, расходясь после концерта, спорили, сравнивали. Причем речь шла не только о прозвучавшей музыке. Слушателей волнует многое: как пройдет предстоящий концертный сезон; многие сетуют на отсутствие программных абонементов, посвященных раскрытию какого-то художественного направления или творчества того или иного композитора; заходит ли речь о пропаганде музыки современных композиторов, о дебютах молодых талантливых исполнителей, о пресловутой рекламе, об удручающем состоянии самого концертного зала. Словом, вопросов много.

Впрочем, на часть из них ответил во вступительном слове художественный руководитель филармонии И. Мазитов. Казанцев ждут в этом сезоне встречи с известными исполнителями и коллективами, в декабре состоится Фестиваль музыки народов Поволжья и Урала, стартовавший несколько лет назад в нашем городе, в марте пройдет Второй Фестиваль классической и современной музыки «Вечерняя Казань», в апреле — традиционный Ленинский фестиваль искусств.

14.09.1988 «Вечерняя Казань»

НУЖНА КОНСОЛИДАЦИЯ ВСЕХ ТВОРЧЕСКИХ СИЛ

Наш город посетил известный советский композитор Владислав КАЗБНИН. Это не первый его приезд в Казань. Нынешний визит в столицу Татарии В. И. Казнин впервые совершил в новом качестве — заместителя министра культуры СССР. Предлагаем беседу с ним нашего корреспондента.

Владислав Игоревич, какова цель вашего приезда в Казань?

Это плановая поездка с целью ознакомления с нынешним состоянием концертной жизни в Казани, одном из крупнейших культурных центров страны. С той же целью мы посетили и другие города, почти во все регионы Советского Союза выехали ответственные работники нашего министерства. Мы готовимся к Всесоюзному совещанию по концертной работе, которое состоится в ближайшее время в Москве, и нас очень волнуют проблемы концертной жизни в стране. Не случайно в печати в последнее время появилось много статей, оценивающих создавшуюся ситуацию как кризисную.

В самом деле: филармонии испытывают большие затруднения, залы зачастую на концертах серьезной музыки пустуют. Растет недовольство и среди артистов, и среди слушателей. Это с одной стороны. С другой — мы являемся свидетелями новых образований кооперативного типа, занимающихся концертной деятельностью. Или точнее; будет сказать — ее организацией. Эти образования не скованы как государственные концертные организации, массой инструкций и ограничений, у них отсутствуют плановые показатели в части выбора исполнителей, не говоря уже о полной свободе в системе оплаты. И, как результат, наблюдается отток артистов в кооперативы.

Но, может быть, в этом виноваты сами филармонии, другие концертные организации, работники министерства культуры? Деятельность кооперативов лишь обнажила несовершенство сей организационно-творческой структуры концертной жизни, необходимость её реорганизации.

О необходимости коренным образом изменить ситуацию работники нашего министерства знают хорошо. Ведь, по сути, известное постановление ЦК КПСС, посвященное проблемам совершенствования концертной жизни, пробуксовывает. Мне думается, отчасти это происходит из-за нашего привычного упования лишь на регламентирующие постановления и всевозможные директивы. Между

тем время действительно требует проявления инициативы — настоящей, творческой, направленной не на говорильню, а на пользу дела. Сегодня инициатива может только приветствоваться. Разумеется, можно постоянно кивать на министерство. Кстати, нами сейчас разрабатываются принципиальные меры по реорганизации всей структуры концертной жизни, всерьез обсуждаются вопросы, связанные с разделением серьезных жанров и эстрады. В связи с этим, вероятно, будет пересмотрена творческая ориентация филармоний и других концертных организаций.

Очень остро стоит сейчас проблема строительства концертных залов, настоящих филармонических центров, приспособленных для пропаганды серьезного музыкального искусства. Не секрет, что в так называемые «застойные» времена действовал в области культуры остаточный принцип финансирования. К сожалению, этот порочный принцип силен и поныне. Вот мы являемся свидетелями удручающего материального состояния многих учреждений культуры, зданий, качества инструментария, аппаратуры, инвентаря.

Наверное, многие из этих вопросов можно решать на местах, не дожидаясь финансовых субсидий из центра. Взять Казань — город, на мой взгляд, сверхиндустриальный. Многие крупные казанские заводы, как мы знаем из печати, сегодня напрямую совершают торговые сделки с иностранными фирмами, имеют собственный валютный фонд. Разве не могли бы они помочь приобрести для города рояль «Стейнвей», инструменты для нашего симфонического оркестра, содействовать ускорению строительства концертного зала?

Это все тот же вопрос об инициативе. Наше общество должно прийти к осознанию, что вопросы культуры касаются каждого. Кстати, я побывал на строительной площадке вашего концертного зала. Он очень необходим городу и я уверен, что он будет построен в планируемый срок. Вообще я по натуре своей оптимист и, возвращаясь к проблемам концертной жизни, убежден, что мы их решим. В этом меня убеждают многие отрадные факты, свидетельствующие о начавшемся процессе обновления диалога со слушателем. Казань в этом плане весьма показательна.

Несмотря на определенные проблемы, требующие решения, состояние концертной жизни вашего города мне представляется обнадеживающим. Шалапинский фестиваль, проводимый оперным театром, вырос в истинно творческое событие, имеющее солидный авторитет по всей стране. В Казани, на мой взгляд, работает один из лучших в стране симфонических оркестров. Основанный легендарным Натаном Рахлиным, он и теперь, под руководством Фуата

Мансурова находится в отличной творческой форме, о чем впечатляюще свидетельствовали недавние концерты оркестра, посвященные открытию сезона. С удовольствием отметил я энтузиазм казанской публики, заполненный зал, а ведь программа была отнюдь не развлекательная. По-прежнему творчески активен Союз композиторов ТАССР. Вообще, мне показалось, что в республике с ответственностью и пониманием относятся к пропаганде национального искусства, как фольклора, так и профессионального. Отрадно, что композиторы работают в тесном контакте с исполнителями, творческими коллективами. Мне сказали, что по заказу театра молодой композитор Р. Калимулин пишет оперу. Это замечательно, когда крупное произведение рождается в тесном сотрудничестве с театром.

Да, время, в которое мы живем, сложное. Идет процесс обновления общества, осознания новых духовных ценностей. И в концертной жизни много непростого, неоднозначного. Мы, думается, не должны бояться кооперативов и других новых форм, а смелее идти на сотрудничество, консолидацию всех творческих сил.

Не могу опять не сослаться на казанцев. Фестиваль «Вечерняя Казань», прошедший с большим успехом, разве не пример такой консолидации? Оригинальная концертная программа, семинары, привлечение молодых музыкантов из разных городов, дискуссии, обмен мнениями, выставки и спектакли. А самое главное — огромный, неподдельный интерес к серьезной музыке со стороны слушателей. Возможно ли было осуществить проведение этого фестиваля без сотрудничества всех творческих организаций, без инициативы вашей газеты, рядовых энтузиастов? Думаю, что нет. Министерство же, со своей стороны, окажет фестивалю «Вечерняя Казань» всяческую поддержку.

20.09.1988 «Вечерняя Казань»

ФЕСТИВАЛЬ «ВЕЧЕРНЯЯ КАЗАНЬ»

ЧТО ТАКОЕ ФЕСТИВАЛЬ

Фестиваль — праздник общественный. Музыкальный фестиваль тем более. Конечно, в наш век грамзаписи, радио и телевидения можно наслаждаться музыкой и дома. Однако ничто не заменит общения с живым исполнением, с неповторимой индивидуальностью артиста, который силой своего таланта делает слушателя соучастником рождения музыки. И это не пресловутая жажда зрелища. Это потребность в творчестве, присущая каждому из нас. Ведь, слушая музыку, мы пытаемся примерить ее к своему сердцу. Истые меломаны мечтают о том времени, когда Дни музыки будут отмечены в календарях красным цветом и приравнены к государственным праздникам. Заманчиво, не правда ли? Ну, а пока к услугам любителей музыкальных праздников фестивали.

Фестивали стали проводиться с XVIII века. Поначалу это были фестивали церковной музыки. Постепенно жанровая амплитуда музыкальных празднеств стала расширяться. Однако фестивальный бум начался в мире сравнительно недавно, после второй мировой войны. Какие только фестивали не проводятся в разных странах и городах: смотры коллективов, ретроспективные показы творчества какого-то композитора или художественного направления, фестивали, посвященные национальным музыкальным культурам и отдельным выдающимся исполнителям. Есть страны — фестивальные лидеры: Италия, Франция, Австрия, Чехословакия. Всемирной известностью пользуются Эдинбургский фестиваль, «Пражская весна», Моцартовский фестиваль в Зальцбурге, музыкальные праздники «варшавская осень», «Загребское лето» и другие.

Казань в последнее время становится тоже все более фестивальным городом. Казанцы с удовольствием посещают концерты ежегодного Ленинского фестиваля искусств, оперного имени Шалапина, балетного. В декабре мы стали свидетелями рождения фестиваля, посвященного творчеству выдающегося татарского композитора Ф. Яруллина. Памятны и концерты фестиваля музыки народов Поволжья и Урала, Светомузыки.

Предстоящий в апреле Фестиваль классической и современной музыки «Вечерняя Казань» особенный и по своим задачам, и по программе. Это фестиваль-семинар, хотя его

многочисленные, мероприятия адресованы прежде всего широкому слушателю.

Сначала расскажем об этой части программы праздника. Концерты построены таким образом, чтобы шедевры классики звучали наравне с современной музыкой, прежде не исполнявшейся в Казани. Одна из программ так и называется — «Композиторские премьеры». Критерий в выборе сочинений один – высокая художественность. Организаторам хотелось бы помочь казанским любителям сориентироваться в противоречивом, сложном мире современной музыки. Может быть, поэтому в «Композиторских премьерах» будут представлены сочинения авторов разных направлений и национальных школ. Прозвучат композиции представителей так называемого советского авангарда — Альфреда Шнитке и Эдисона Денисова, а также крупнейших мастеров мира – японского композитора Ясуси Акутагавы и американского Мортона Гулда (о них мы расскажем подробнее в одном из ближайших номеров). Сочинения упомянутых композиторов исполнялись с большим успехом во многих городах мира. Теперь их ждет встреча и с казанскими слушателями.

В той же программе будут впервые исполнены скрипичный концерт интереснейшего молодого советского композитора Александра Чайковского и новый фортепьянный концерт татарского автора Фасиля Ахметова.

Одним из самых значительных событий фестиваля станет, без сомнения, встреча с композитором, чье имя и музыка не нуждаются в особой рекламе — с Андреем Эшпаем. В авторском вечере этого замечательного композитора прозвучат Пятая симфония, Скрипичный и Саксофонный концерты.

В третьей симфонической программе значатся широко известные сочинения Россини, Мендельсона, Стравинского. Щедро будет представлена классика и на других концертах. Мы услышим музыку Шопена и Шумана, Листа и Брамса, Баха и Раделя ... Причем в первоклассном исполнении таких видных деятелей советского музыкального искусства, как народный артист СССР В. Третьяков, народные артисты РСФСР В. Горностаева и Н. Петров, заслуженная артистка РСФСР И. Бочкова. В авторском вечере А. Эшпая выступит юный скрипач из Новосибирска, лауреат международного конкурса М. Венгеров и молодой талантливый саксофонист из Москвы С. Гурбелашвили.

Итак, широкая ретроспектива классической и современной музыки в первоклассном исполнении. Это уже не-ма-

ло. Теперь о семинарах для молодых музыкантов, которые будут работать в рамках фестиваля. Надо сказать, фестивали-семинары очень популярны во многих странах мира. Они привлекают молодых музыкантов разных специальностей, получающих возможность общения с выдающимися мастерами. К стати, очень часто в качестве руководителей таких семинаров приглашаются и советские музыканты. Складывается парадоксальная ситуация: за рубежом имеют возможность совершенствоваться под руководством наших выдающихся мастеров, а советская молодежь (за исключением жителей Москвы и Ленинграда) такой возможности лишена. «Вечерняя Казань» — первый крупный фестиваль подобного рода у нас в стране.

На нем будут работать семинары молодых композиторов под руководством А. Эшпая, пианистов под руководством В. Горностаевой, скрипачей во главе с И. Бочковой и музыкальных критиков во главе с В. Юзефовичем. В них будут участвовать посланцы разных городов — Ленинграда, Еревана, Риги, Новосибирска, Астрахани, Ижевска, Йошкар-Олы, Чебоксар, Саранска, Ульяновска, Набережных Челнов, Альметьевска, Нижнекамска, Димитровграда, ну и, конечно, Казани. По результатам работы семинаров лучшие молодые композиторы и исполнители 'выступят в концерте «Исполнительские и композиторские дебюты», который состоится в Актовом зале консерватории 7 апреля.

Обещают стать интересными Концерт-встреча, посвященная столетию со дня рождения великого советского музыканта-просветителя, пианиста и педагога Г. Нейгауза, а также Концерт-диспут «Классика—джаз—рок». Кроме концертов и семинарских занятий, казанцев и гостей ожидает интересная культурная программа: встречи с художниками и поэтами Казани, фотовыставка «Город и музыка», экспериментальные музыкальные и драматические спектакли молодежных театров.

До открытия фестиваля еще три недели, но уже давно и серьезно готовятся к нему артисты симфонического оркестра под управлением дирижеров Ф. Мансурова и С. Калазина, Камерного оркестра консерватории под управлением В. Афанасьева, Камерного оркестра средней специальной музыкальной школы под управлением Р. Абязова. Готовится к музыкальному празднику и «Вечерка», на страницах которой вы еще не раз прочтете материалы об этом музыкальном празднике.

13.3.1988 «Вечерняя Казань»

Блистательной кульминацией фестиваля классической и современной музыки стал авторский вечер народного артиста СССР композитора Андрея Эшпая.

Глубокая, эмоционально насыщенная музыка выдающегося нашего современника покорила казанцев. Переполненный зал восторженно приветствовал композитора, артистов оркестра, дирижера народного артиста Казахской ССР и Татарской АССР Фуата Мансурова, скрипача Народного артиста РСФСР Эдуарда Грача, саксофониста Лауреата международного конкурса Сергея Гурбеловили.

Мы попросили поделиться впечатлениями нескольких слушателей.

Р. Белялов, доцент Казанской консерватории, композитор:

— Впечатление потрясающее от всего концерта. Считаю, что ныне Андрей Эшпай, так же, как некогда Дмитрий Шостакович, признанный творческий лидер в нашей стране. Поэтому значение его приезда в Казань огромно. И для музыкантов, и для всех, кто любит музыку. Особенно глубокое впечатление на меня произвела Пятая симфония. Пожалуй, никто так пронзительно не поведал нам о войне. Ощущение достоверности музыки настолько точное, что кажется, будто смотришь кадры военной кинохроники. А саксофонный концерт! Какое знание инструмента и оркестра! Какое богатство красок!

Л. Максименкова, врач:

— Пришла на концерт, потому что хорошо знаю и люблю песни Андрея Эшпая. А теперь открыла для себя новый мир его музыки. Как композитор умеет говорить языком звуков: о сложном — просто! Понравилось все. Я не специалист, но мне кажется, что и оркестр был на высоте. Побольше бы таких концертов.

А. Яшмолкин, председатель правления Союза композиторов Марийской АССР:

— Все прозвучавшие сочинения мне хорошо знакомы, поэтому хотелось бы сказать об исполнителях. Думаю, что это одно из самых вдохновенных выступлений Фуата Мансурова. Высокое мастерство продемонстрировали и солисты — Эдуард Грач и Сергей Гурбеловили. Но, может быть, самое сильное впечатление — от артистов оркестра, игравших самозабвенно. Ваш симфонический оркестр — высококлассный коллектив!

А. Затин, ленинградский композитор:

— *Музыку Эшпая хорошо знаю, но был поражен ее прочтением. Пятая симфония — наиболее выдающееся произведение советской музыки, написанной за последнее время. Исполнение казанского оркестра и дирижера Фуата Мансурова отличалось глубоко продуманной концепцией. Вообще понравилась сама программа концерта, позволившая осветить многогранное творчество композитора со всех сторон. Каждый раз не могу не восхищаться концертом для саксофона, в котором джазовые традиции осмыслены не в лоб, а очень органично. Словом, впечатление большое.*

Долго не отпускали слушатели композитора и исполнителей. Фестиваль стал истинным праздником музыки.

Авторскому вечеру А. Эшпая предшествовал концерт в Молодежном центре, куда были приглашены молодые слушатели. Предполагалось, что это будет не просто выступление таких разноплановых исполнителей, как Камерный оркестр Средней специальной музыкальной школы при Казанской консерватории (руководитель — Р. Абязов), Джаз-ансамбль под управлением Игоря Тюрлика и Рок-группы «Дискомфорт» из Риги, «Нате» из Ленинграда, казанская «Записки мертвого человека», что само по себе необычно. Музыка на этот раз должна была служить главным аргументом в дискуссии, в которой могли принять участие все желающие. У нас еще будет возможность рассказать о концерте-диспуте подробнее. В чем-то опыт удался, в чем-то надежды не оправдались. Но в целом концерт в Молодежном центре стал заметным событием в программе фестиваля «Вечерняя Казань».

Апрель 1988 ВК

ФЕСТИВАЛЬ «ПИАНОФОРУМ»

И ФЕСТИВАЛЬ, И КОНКУРС, И КОНЦЕРТЫ

Всем известная телевизионная передача, рассказывающая о музыкальных фестивалях, конкурсах, концертах.

«Пианофорум» — ЭТО ФЕСТИВАЛЬ фортепьянной музыки, на котором слушатели встретятся с известными во всем мире мастерами и юными самобытными дарованиями. Казанцы будут иметь возможность не просто

насладиться искусством замечательных музыкантов, но и как бы охватить многообразную панораму современного фортепьянного исполнительства, так как приглашенные в Казань пианисты олицетворяют своим творчеством разные направления в фортепьянном искусстве. Концерты юных пианистов Москвы и Казани без сомнения дополняют общую картину. «Пианофорум-88» — это выступления пианистов, встречи после концертов с исполнителями, это дневные чтения для профессионалов и любителей фортепьянной музыки, которые организует Казанская консерватория совместно с Министерством культуры ТАССР, это фотовыставка «Пианисты в Казани» известного фотохудожника В. Зотова.

ЭТО – КОНКУРС. Нет, на этот раз не будет работать жюри, не будет победителей и побежденных. Исполнители будут соревноваться в искренности и вдохновении. А наградой им будет достойный приём взыскательной казанской публики.

ЭТО – КОНЦЕРТЫ. О них поговорим поподробнее.

Символично, что открывают программу форума — хозяева, молодые казанские пианисты. В нашем городе давние фортепьянные традиции. В Казани с триумфом выступали Рахманинов и Скрябин, Горовиц и Нейгауз, Рихтер и Гнзельс. Среди питомцев казанской фортепьянной школы есть победители и лауреаты международных и внутрисюжных конкурсов.

12 декабря на сцену Актowego зала выйдут учащиеся Школы-десятилетки, Музыкального училища, студенты консерватории. Некоторые из них уже являются лауреатами юношеских конкурсов и смотров. Но по существу все участники предстоящего концерта делают лишь первые, но весьма обнадеживающие шаги в исполнительстве.

13 декабря впервые в Казани выступит **Дина Иоффе**. Она, разумеется, как и все наши именитые гастролеры, лауреат международных конкурсов, причем таких престижных как им. Шумана и им. Шопена. Однако, ее художническая сущность менее всего ассоциируется с конкурсной атмосферой соревновательности, ажитации, трезвого расчета, «железных нервов». Ее искусство как бы лишено суеты и технологизма. Она общается с музыкой необыкновенно искренне и органично. Ее педагог, известная пианистка профессор Московской консерватории Вера Васильевна Горностаева так писала о своей ученице: «У Дины пианизм, про-

являющийся в естественном и абсолютном контакте с фортепьяно. Ее органичная виртуозность никогда не отвлекает от погружения в музыку. Артистическое имя Дины будет расти без сенсаций».

Предвидение учителя сбывалось. С годами рос авторитет пианистки, удачно проходили гастролы у нас в стране и за рубежом. И вот первые гастролы в Японии — Дина Иоффе становится триумфатором! Сенсационные заголовки, восторженные отзывы. Знаменитая фирма грамзаписи «Виктор» выпускает компакт-диск с записью 24 прелюдий и вальсов Шопена, следуют почетные приглашения на радио и телевидение Японии, выступления с лучшими симфоническими коллективами ... Жизнь пианистки ныне насыщена гастролями. В центре ее репертуара произведения Шопена и Шумана.

«Её исполнение кажется выразительным «разговором» с фортепьяно ... во время которого артистка узнает от своего «собеседника» сокровенные тайны ... Она играет самозабвенно ...» («Панорама»).

Дина Иоффе исполнит произведения Шопена.

14 декабря праздничную эстафету примет лауреат международного конкурса им. Баха в Лейпциге **Ирина Беркович**, пианистка приковывающая в последнее время внимание профессионалов и всех любителей фортепьянной музыки. Известный советский философ, профессор Л. Гольдин писал в журнале «Советская музыка»: «До встречи с ней каждый талантливый исполнитель олицетворял для меня своей игрой какой-то, пусть и сколь угодно широкий, временной, исторический пласт. В игре И. Беркович для меня открылись все краски, все состояния мира. Пианистка оперирует огромным диапазоном мыслей и чувств, для нее, кажется, нет недоступных идей и переживаний: здесь радость, и трагедия, обретения и утраты жизни, смерть и бессмертие. При этом поражают целостность, трансцендентальная диалектика ее откровений».

Ученица выдающегося советского пианиста и педагога Якова Флиера, И. Беркович после завоевания лауреатского звания полностью отдалась изучению и пропаганде творчества Баха, став ныне одним из самых авторитетных интерпретаторов великого немецкого композитора. В ее репертуаре почти весь клавирный Бах. Уникальный цикл из девяти концертов композитора критика оценила как «творческий подвиг».

«В исполнительской манере И. Беркович какой-то магнетизм, острый исполнительский нрав, внутренняя энергия, невольно передающаяся залу ... Не музейная «точность», а живое эмоциональное осмысление через призму веков и многочисленных стиливых наслоений («Музыкальная жизнь»).

«Вновь проникновенно и таинственно звучала музыка Баха. Ирина Беркович вела зал в удивительный мир, созданный гением прошлого ...» («Советская культура»).

Итак, Ирина Беркович играет - Баха.

*15 декабря состоится два концерта. В 15 часов на сцену Актового зала выйдут студенты Московской консерватории **Анна Маликова, Максим Могилевский, Илья Итин, Алексей Султанов и Рустем Хайрутдинов**. Все они ученики замечательного советского педагога, профессора Льва Николаевича Наумова, из класса которого вышли многие известные ныне пианисты. Достаточно вспомнить имена Андрея Гаврилова и Владимира Виардо, являющегося, кстати, ассистентом Наумова. Вместе с ведущими профессорами Московской консерватории В. Горностаевой, Е. Малининым, А. Наседкиным **Лев Николаевич Наумов** представляет фортепьянную школу великого Генриха Нейгауза. Впрочем, сегодня, можно говорить с полным основанием и о школе Наумова, одной из самых авторитетных в нашей стране и за рубежом. Из пяти молодых пианистов, приезжающих в Казань, пожалуй, самое громкое имя у Алексея Султанова, увенчанного уже лауреатскими званиями. Знакомо казанцам а имя нашего земляка, выпускника школы-десятилетки при консерватории Рустема Хайрутдинова (класс М. Арбузовой).*

***Михаил Плетнев**, который выступит с сольным концертом в этот же день, 15 декабря в 19 часов, не нуждается в особом представлении. После блистательной победы в двадцатилетнем возрасте на VI Международном конкурсе ни, Чайковского Плетнев с триумфом гастролировал во многих странах мира. Его искусство никого не оставляет равнодушным. О Плетневе яростно спорят, Плетневу поклоняются, Плетневу подражают, Плетнева отвергают ... Несомненно одно — ныне Михаил Плетнев один из самых интересных художников современности. Художник-новатор, чьи интерпретации с дерзостью, сокрушающей силой и достоверностью выражают наше противоречивое время. Его мастерство фантастично, но его не замечаешь, так как все в игре пианиста подчинено строго выверенному художественному замыслу. Масштаб его дарования не может не поражать своим универсализмом. Это проявляется в поистине необъятном репертуаре от Скарлатти до музыки XX века. Пианист играет почти все сочинения любимого им Чайковского, многие сложнейшие произведения фортепьянной классики. Он не замыкается только сольным исполнением, постоянно выступает в ансамбле с раз-*

личными музыкантами и коллективами. Плетнёв – это и самобытный композитор, чьи оригинальные произведения и транскрипции получили известность. Плетнёв – это и талантливый симфонический дирижёр, с искусством которого наши слушатели знакомы.

Вообще, казанцы с гордостью считают его своим земляком. Отец Плетнева Василий Павлович — известный баянист, первый заведующий кафедрой народных инструментов Казанской консерватории, мать — Ольга Дмитриевна — пианистка, также работала в Казани. В нашем городе, в Средней специальной музыкальной школе-десятилетке делал свои первые шаги до седьмого класса и Миша Плетнев (класс К. Шашкиной), будущий триумфатор и чародей фортепьяно

Завершает фортепьянный праздник в Казани 16 декабря выступление замечательного советского пианиста **Алексея Скавронского**. Почти тридцать лет ведет он активную просветительскую деятельность у нас в стране и за рубежом. Воспитанник выдающихся советских музыкантов С. Савшинского и Г. Гинзбурга, Алексей Скавронский унаследовал от своих учителей «блестящую виртуозность, прекрасное чувство формы, широкую музыкальную образованность». В репертуаре пианиста огромное количество сочинений различных стилей. Он с одинаковым успехом исполняет классические сочинения и новые произведения советских композиторов, которые часто доверяют ему право первого исполнения. И все же, Скавронский прежде всего один из самых вдохновенных интерпретаторов романтической фортепьянной музыки.

«Его темперамент — свидетельство того, что он настоящий интерпретатор романтиков. Уже с первых аккордов чувствовалось его совершенное мастерство и исключительная виртуозность» («Стаца Росие»).

«Скавронский выдвигает на первый план романтическую взволнованность, близкую к пафосу драматического и ораторского искусства» («Работническо дело»)

«Его пианизм насквозь современный, уверенный и при этом, к счастью, проникнутый славянским лиризмом. То, что он продемонстрировал, было захватывающе!» («Рух музычны»)

Пожалуй, это главное свойство пианиста — магнетически воздействовать на слушателей. С той поры, как молодой Алексей Скавронский блестяще победил на международном конкурсе им. Сметаны в Праге, он вырос в крупного музыкального деятеля, ведущего активный творческий поиск. Его программы всегда тщательно продуманы и, как правило, подчинены какой-нибудь теме. Он создал особый

жанр концерта «Беседы у рояля», пользующиеся успехом. В Казани Алексей Скворонский исполнит программу, на которую отваживаются единицы, могикане пианизма — 24 этюда Шопена! Припомните, уважаемые поклонники фортепьянной музыки, доводилось ли вам в течение одного концерта прослушать весь грандиозный цикл шопеновских этюдов? Не упустите этой уникальной возможности.

Итак, «Пианофорум-88» ждет вас дорогая публика! До встречи в концертных залах!

Декабрь 1988 «Вечерняя Казань»

ФЕСТИВАЛЬ «ВЕЧЕРНЯЯ КАЗАНЬ» 1989

МЫ ПОТЕРЯЛИ ВКУС К ПОВСЕДНЕВНОСТИ.

Мы выдумываем праздники. Фестиваль «Вечерняя Казань» – праздник музыки и общения Десятки молодых музыкантов из Москвы, Ленинграда, Алма-Аты, Киева, Еревана, Тбилиси, Одессы, Астрахани, Уфы, Тамбова и многих других городов съедутся к нам в Казань, чтобы повести серьезный разговор со слушателем и друг с другом, с ведущими советскими мастерами музыкального искусства.

МАКСИМУМ ФЕСТИВАЛЯ – это 16 концертов и спектаклей с 11 по 18 марта, Конкурс импровизации, это семинары по композиции, фортепьяно, баяну, ударным инструментам, органу, тромбону, музыкальной критике, это десятки премьер и исполнительские дебюты, это диалог классики и современности, это встречи с нашими зарубежными друзьями из Японии и Болгарии, это возможность охватить широчайшую панораму значительных явлений музыкального искусства от музыки итальянского Возрождения и органных сочинений Баха до «Инструментального театра» Марка Пекарского и светомузыкальных опытов «прометеевцев», это и художественные, и фотовыставки, видео-программа концертов Г. Гульда и других выдающихся музыкантов, это Научная конференция, посвященная проблемам образования музыканта-исполнителя. **Минимум** — это посещение хотя бы одного фестивального концерта, и вам гарантирована встреча с большим искусством классической музыки. Минимум равный максимуму.

МОНОТОННОСТЬ ЧУЖДА ПРИРОДЕ МУЗЫКИ — в этом вы сможете убедиться, побывав на авторском вечере крупнейшего советского композитора **Сергея Слонимского**.

Одна из самобытнейших личностей в советском музыкальном искусстве последних двух десятилетий, Слонимский поражает своей универсальностью — художник-новатор, ученый-энциклопедист, блестящий пианист и импровизатор, крупный педагог, воспитавший не одно поколение композиторов, автор глубоких музыковедческих исследований, книг, статей. Но самое главное — композитор, чья музыка не может не вызвать отклика у слушателей, будь то у нас в стране или за рубежом. Настало время открытия Слонимского и для казанцев (11 марта).

ТОЧКА ЗРЕНИЯ — дело сузубо личное. Вы наверняка сможете ее высказать, побывав на одном из самых интереснейших концертов — «Композиторские премьеры». Впервые прозвучит в Казани симфоническая музыка нашей землячки **Софьи Губайдуллиной**. Воистину, нет пророка в своем отечестве! Одна из самых исполняемых ныне в мире советских композиторов, тем не менее ее музыка ни разу не звучала в родном городе. Итак, вокально-симфоническую композицию для оркестра, солирующего ударника (М. Пекарский) и меццо-сопрано (Е. Михайлова) на стихи М. Цветаевой Софьи Губайдуллиной вы услышите 15 марта. В этом же концерте вы познакомитесь с сочинением молодого композитора, лауреата многих международных конкурсов **Ю. Тахакаси**, приезжающего к нам на фестиваль из столицы Японии. Прозвучит в этот вечер и искрометное сочинение другого нашего зарубежного гостя, болгарского композитора **П. Джурова**, директора государственного объединения «Музыка». Имя молодого ленинградца **А. Зати́на**, чей фортепьянный концерт прозвучит в этот вечер, больше известно в США, Австрии, Швеции, Венгрии, КНДР и других странах, где он гастролировал как пианист, и где звучала его музыка, чем в СССР. Ещё один парадокс «застойных» лет!

«МАЛЕНЬКАЯ, ОБАЯТЕЛЬНАЯ ФЕЯ из Советской Грузии околдовала канадцев. «В даровании **Этери Анджапаридзе** заключено так много, что ей можно предсказать блестящую карьеру», — так писала «Монреаль стар» после победы пианистки на международном конкурсе в Монреале в 1976 году. Предсказание это полностью сбылось: ныне Э. Анджапаридзе одна из интереснейших художников фортепиано. В Казани её дебют состоится с шопеновской программой (16 марта).

ЕЕ АНТИПОД В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ — одна из победительниц последнего конкурса им. Чайковского, пианистка

Наталья Труль, чья звезда на фортепианном небосклоне засверкала неожиданно и ярко. В ее программе 17 марта также Шопен. Мини-конкурс?

КАК ИЗМЕРИТЬ УНИКАЛЬНОСТЬ! Ансамбль ударных инструментов **Марка Лекарского** — вот синоним уникальности. Нигде в мире ... единственный в своем роде ... ну, и так далее. Словом, если хотите увидеть и послушать коллекцию редчайших ударных инструментов со всего света, расширить свои представления о выразительных возможностях музыки, а заодно побывать и на представлении **«Инструментального театра»**, спешите на концерт ансамбля 14 марта.

ОТКРЫТИЕ СОБСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ с действительностью — таково художественное кредо замечательного музыканта, которого с равным успехом можно назвать и органистом, и композитором, и дирижером, и импровизатором. Итак, легендарный **Олег Янченко** и руководимый им ансамбль **«Мадригал»** — в Казани 13 и 14 марта!

КОРОЛЕМ БАЯНА называют **Фридриха Липса** любителя музыки в СССР, США, Франции, Польше, Норвегии ... Впечатляет, не правда ли? Выступления «музыкального монарха» с оригинальнейшей программой состоится 13 марта, а на следующий день перед казанцами будут играть его ученики, лауреаты Международных конкурсов Ю. Прохоров, А. Черников и В. Чугунов.

ПО ОБЕ СТОРОНЫ ОКЕАНА побывал на гастролях тромбонист **Анатолий Скобелев**. Лишь считанные единицы во всем мире отваживаются на сольное тромбовое исполнительство. Среди них гость нашего фестиваля, великолепный мастер и музыкант А. Скобелев (14 марта).

НЕ ВСЕ ЖЕ РАЗГЛАГОЛЬСТВОВАТЬ о молодежи, пора дать ей слово. Во всяком случае, судя по афише Фестиваля, она это слово намерена сказать. И, пожалуй, не один раз. В концерте **«Новые имена»** прозвучит музыка молодых композиторов из разных городов нашей страны. Послушав программу из музыки композиторов Татарии **«Поколение 80-х»**, вы согласитесь со мной, что это явно не «потеряное поколение».

ИНТРИГУЮЩЕЕ НАЗВАНИЕ у концерта **«Парад надежд»**, где выступят юные вундеркинды, начиная от одиннадцатилетнего трубача из Саратова **Сергея Накарякова** до уже

увенчанным лауреатским званием студентом Московской консерватории **Борисом Березовским**. Уверен, открытием станет встреча с девятиклассником ЦМШ пианистом **Сашей Мельниковым**, с другими юными музыкантами.

ФЕСТИВАЛЬ НЕ СОСТОЯЛСЯ бы без нашего Симфонического оркестра. Энтузиазм и подвижничество музыкантов, всего коллектива — залог истинного творчества. Ведомые вдохновенными мастерами — дирижерами **Ф. Мансуровым**, **С. Калагиным** и нашим замечательным гостем **Ю. Николаевским**, оркестр, без сомнения, решит сложнейшие творческие задачи. Экзамен на зрелость и мастерство предстоит выдержать Камерному оркестру Казанской консерватории (художественный руководитель — **В. Афанасьев**) На фестивале молодые оркестранты выступают партнерами прославленного «Мадригала (13 марта). С волнением готовятся к дебюту на фестивале артисты вновь созданного Камерного оркестра **Творческой студии «Классика»** Музыкального общества.

ОСТАЛОСЬ СКАЗАТЬ О СМЕЛЬЧАКАХ, не побоявшихся поддержать наш фестиваль не только морально, но и финансово. Итак, спонсор фестиваля «Вечерняя Казань» — **Полисервисбанк**.

Но все же самую главную поддержку мы ждем от слушателей.

Апрель 1989 «Вечерняя Казань»

РАДОСТНЫЕ МИНУТЫ ВДОХНОВЕНИЯ

Уже в третий раз в Казани проводился конкурс импровизации. Два года назад он проходил скромно, в обычной учебной аудитории консерватории. В прошлом году рамки конкурса расширились. А на этот раз он стал одним из интересных событий фестиваля, оправдав надежды как участников, так и многочисленной публики, собравшейся в Актовом зале консерватории.

Состязание шло по двум жанрам — в стилях академическом и джазовом. В зале царил непринужденная, творческая обстановка, созданию которой во многом способствовал инициатор и неизменный ведущий конкурсов импровизации Александр Маклыгин.

В конкурсе, к удовольствию публики, приняла участие наша гостья из Японии **Х. Такахаси**. жена композитора **Ю. Та-**

кахаси. Она открывала конкурс джазовой импровизации и заняла второе место, а также получила несколько специальных призов: Союза композиторов ТАССР, кафедры специального фортепьяно консерватории, Музыкального общества. А победителем стал дуэт в составе саксофониста М. Савина и ударника А. Звонарева. чье выступление вызвало восторженный прием слушателей.

В академической импровизации лучшим оказался студент консерватории М. Ишмухаметов. На втором месте — Л. Хамидуллина, которая получила также приз Союза композиторов Татарии.

Многие творческие организации, в том числе джазовый фестивальный комитет, редакция газеты «Вечерняя Казань», Средняя специальная музыкальная школа, учредили свои призы. Так годовая подписка на «Вечерку» была присуждена казанскому композитору В. Кожевникову.

Удачно выступили в академическом стиле Б. Гуревич, в джазовом стиле — фортепьянный дуэт в составе О. Гиляутдинова и Б. Мухутдинова. Последний стал победителем блиц-конкурса, в котором призы присуждала публика. Первая импровизация здесь была на темы старинных японских песен. Специальный приз получил А. Манжиев.

Слушателям понравилось демократичное судейство. Как правило, мнение жюри совпадало со слушательским.

Все сошлись на том, что конкурс импровизации должен стать традиционным, поскольку интерес к этому древнему искусству стал сегодня возрождаться. Об этом свидетельствуют концерты в рамках фестиваля «Вечерняя Казань» С. Слонимского и О. Янченко. Они импровизировали на заданные публикой темы — и доставили казанцам немало удовольствия.

Апрель 1989 «Вечерняя Казань»

ФЕСТИВАЛЬНЫЕ ДЕБЮТЫ

Ленинградскую композиторскую школу представляют А. Затин и А. Мыльников. Затин закончил консерваторию по двум специальностям — как композитор и как пианист. В своем творчестве он отдает предпочтение музыкально-сценическим и инструментальным сочинениям. Среди них — опера-фарс «Кошмарные сновидения Херсонской губернии», мюзикл «Человек из Ламанчи», балет «Вождь краснокожих», симфония, концерты для оркестра, для валторны, для фортепьяно, трубы и струнного оркестра, фортепьянные сона-

ты. Он выступает и как концертирующий пианист. В концерте в авторском исполнении прозвучат четыре этюда на темы Паганини для фортепьяно.

Мыльников представит Дивертисмент для духового квинтета. Своеобразное преломление получают в нем жанры старинной музыки, наполненные острыми современными звучаниями. Сочинение дает возможность познакомиться с богатейшими тембровыми и техническими возможностями духовых инструментов.

Думается, с интересом будет встречено и произведение молодого литовского композитора **А. Навакаса**. У себя в республике он известен и как эстрадный пианист. Много работает в области так называемой легкой музыки и джаза. Это накладывает своеобразный отпечаток и на жанры «серьезной» музыки. В концерте прозвучит его сочинение для органа.

Композиторы Татарии будут представлены произведениями **Р. Калимуллина** и **А. Манджиева**.

Студент 4-го курса консерватории **Манджиев** с артистами молодежного Театра-студии «Эрмитаж» покажет мюзикл «**Снежная королева**». Сочинение наполнено песенными мелодиями, современными ритмами, легко оркестровано.

Среди исполнителей — совсем юная пианистка, ученица 3 третьего класса Средней специальной музыкальной школы **Мартина Монасыпова**. Вместе с Камерным оркестром консерватории она исполнит концерт Баха фа-минор.

Концерт «**Фестивальные дебюты**» состоится вечером в Актовом зале консерватории. Вход — свободный.

Апрель 1989 «Вечерняя Казань»

ДИАС ВАЛЕЕВ
ВИТАЛИЙ КРЕМЕНЧУЦКИЙ

УТВЕРЖДЕНИЕ ДОБРОТЫ

В титрах было сказано — пьеса. Но была ли то пьеса? Скорее цветочная поэма. А может, хореографическая телебаллада?

Итак, премьера Казанского телевидения по пьесе «Вернувшиеся». Ее автор Диас Валеев.

«Вернувшиеся» — пьеса о любви. Драматург остается в ней верен себе. Лирика его лишена созерцательности, она действительна. Его герои утверждают доброе, утверждают жизнь. Несмотря на трагичность действия, после спектакля остается светлое чувство.

На экране Он, Она и Другая женщина. Нет, это не банальный любовный треугольник. В пьесе нет отрицательных героев, все трое действующих лиц — добрые, симпатичные люди. Пружина эволюции образов в мучительном преодолении героями несовершенств собственной природы, в неистребимом стремлении обрести гармонию внутри себя, в окружающем мире.

Сюжет необычен. К молодому преуспевающему ученому приходит влюбленная в него девушка. Она смертельно больна и знает, что дни ее сочтены. Ученый, казалось, занят только своей работой. Однако его гложет неудовлетворенность собственной жизнью. Его любит Другая женщина, но сам он не любит никого.

Таковы исходные данные. Но вот в размеренную жизнь героя неожиданно входит немного странная девушка, случайно получившая во время испытаний смертельную дозу облучения. Холодноватое, рациональное сердце ученого озаряет любовь, и все меняется для него вокруг. Вернее, обнажается скрытый смысл человеческого существования.

Чудо любви неистребимо. Перед ним отступает даже смерть. Но это возможно, по замыслу автора и режиссера-постановщика В. Кременчуцкого, только потому, что чувство героев растет и крепнет в единстве с окружающим их миром. Признание в любви ко всем живущим на земле — главный пафос спектакля и пьесы.

Полифония выразительных чувств в спектакле довольно насыщенная, но такая плотность не нарушает прозрачного, светлого звучания пьесы. В этом заслуга

режиссера, сумевшего подчинить все компоненты главной идее. Действие начинается на фоне документально снятого города. Камера глядится в лица прохожих, на первый взгляд, разобщенных, спешащих по своим делам. Но вот встречаются двое, вот еще ... Камертон спектакля взят. Тем самым исключительности сюжета придается некая всеобщность.

Строгая документальность сменяется условным языком хореографии, цветомузыки. Но в этом нет противоречия, они сосуществуют в жизни — быт и поэзия. Нерасторжимая целостность земного и духовного показана впечатляюще. Выразительные компоненты не воспринимаются отдельно. Хореография, стихи, цветомузыка, игровой и документальный ряд, сплетаясь по воле режиссера в причудливые, на первый взгляд, кадры, почти всегда обретают признаки реальной жизни, — тогда забываешь об эффектах и начинаешь верить в правду происходящего.

Можно спорить и даже сомневаться в правомерности прочтения того или иного эпизода, но нельзя не приветствовать творческих поисков режиссера в овладении новыми выразительными средствами, не самоцельных, а подчиненных поэтической правде. Премьера удалась. Немалая заслуга в этом всего съемочного коллектива и актеров казанского театра имени Качалова Ф. Пантюшина, Л. Огаревой, М. Кобчиковой, солистов балета театра имени Джалиля И. Хакимовой и В. Бортякова.

Хочется надеяться, что Казанское телевидение продолжит работу в жанре такого поэтического спектакля.

7.06.1981 «Советская Татария»

БОРИС ЛАРИН-БРОНШТЕЙН
ТУФАН МИНУЛЛИН
ИЛЬДУС ЗИННУРОВ
ЛЮДМИЛА РАБИНОВИЧ

СКАЗКА – ЛОЖЬ, ДА В НЕЙ НАМЁК

Взрослые изобрели десятки, сотни «отмычек» к душе ребенка. И самая беспроегрышная из них — сказка.

Вроде бы — вот она, апробированная дорога к детям. Да что там дорога — это обжитая, удобная современная магистраль, регулируемая бесхлопотными „правилами скачкового движения“. Полный вперед! По ней ездить безопасно

и ... Так и хочется написать — увлекательно. Но так ли? Всегда ли это увлекательно? А если уже не захватывает дух от чудес, ставших дежурными, от волшебников, действия которых знаешь наперед? ... Сколько, уже видано и читано подобных сказок о волшебниках, которые, как поется в песне, могут сказать о себе: «Просто я работаю волшебником» ...

Примерно такой вот, просто «работающий волшебник» и появляется на сцене Казанского кукольного театра в спектакле по пьесе Бориса Ларина «Зайчик со спичками», премьера которой состоялась совсем недавно. Волшебник-лентяй, волшебник-халтурщик, уставший от своего ремесла, — весьма смелый для детского драматурга ход, не так ли? А вдруг дети не поймут? Однако, на удивление, ребята спокойно восприняли развенчание традиционного образа, и в данном случае их логика оказалась неопровержимой: раз он не способен на фантазию, значит — и не волшебник. Хотя и наряжен таковым. А вот обыкновенный пожарник может быть волшебником, так как побеждает такое всесильное чудовище, как огонь.

Незатейливая сказка, рассказанная Б. Лариным, лишена глубокомысленных обобщений. У лежебоки-волшебника шалуншика Зайчик утаскивает спички. Так начинается эта история, со всеми вытекающими из этого события последствиями. Маленькие зрители незаметно вовлекаются в историю лесного пожара, бурно сопереживая героям происшествия.

Известный казанский сатирик, дебютирующий этой пьесой как драматург, нашел верный тон в общении с детьми: доверительный, без сюсюканья. Живо и не без юмора написана троица обаятельных пожарников — слон, жираф и черепаха. Запоминаются и другие персонажи этой детской сказки: Медведь, зайчата, Пожарник.

Спектакль идет в хорошем ритме, без сбоев. Удачно сочетание образов Пожарника и Волшебника, которых играют Д. Утешев и Г. Демидов.

В современном кукольном театре актерское амплу значительно расширилось, изменилась сама эстетика спектакля. Сцена кукольного театра — уже не канонизированная площадка. Векняя современного театра коснулись, даже, казалось бы, замкнутого пространства кукольного представления. Сегодня сцена — весь зал. И Баба-Яга может прилететь не из-за кулис, а возникнуть, как по волшебству, прямо в зрительном зале ...

Впрочем, я уже перешел к другому премьерному спектаклю — «Карлик-школьник» по пьесе Туфана Миннуллина. Показанные в начале нового театрального сезона эти два

интересных спектакля достаточно полно характеризуют направление поиска в Казанском театре кукол. Прежде всего это касается драматургии. Казанские кукольники обращаются, я бы сказал, к драматургии нестандартной. Пьеса Т. Миннуллина — яркий тому пример. Маститый татарский драматург, создавая в содружестве с театром сказочную пьесу для детей, стремился сказочное начало как можно теснее сблизить с современной жизнью. И это ему удалось. Традиционные сказочные персонажи — Шурале, Див, Баба-Яга очень органично вплетаются в жизнь сегодняшних школьников.

О сюжете этой пьесы уже неоднократно писали: лесные чудища Див и Карлик решают овладеть научными знаниями, чтобы потом злодействовать по-научному. Они приходят в обычную школу, где Карлик становится учеником и ... перевоспитывается. Но не столько от знаний, сколько от общения с людьми. Традиционные злодеи постигают школу человечности. В этом нравственный пафос пьесы. И ребята в зрительном зале это хорошо усваивают. Несмотря на обилие колоритных, ярких персонажей, многие малыши на вопрос, кто из героев им понравился больше всего, отвечают: учительница Зульфия Закировна — она самая добрая.

В этом спектакле еще смелее совмещаются традиционные кукольные персонажи и актеры, выступающие в чисто драматическом амплуа. Надо обладать недюжинной режиссерской интуицией, чтобы в таком случае придать спектаклю цельность и стилистическое единство. К чести всего творческого коллектива и прежде всего режиссеров-постановщиков — И. Зиннурова и Л. Рабинович, художников В. Губской и А. Губского, композитора М. Шамсутдиновой, это театру удалось в полной мере. Нельзя не отметить оригинальное пластическое решение образов Дива, Шурале, Бабы-Яги, которых представили ребятам талантливые актеры В. Романов, А. Шарафутдинова и Т. Романова. Им помогла в этом заслуженная артистка ТАССР А. Гацулина.

Премьеры Казанского кукольного радуют. Ведь театральный сезон только начался, а коллектив уже показал две работы, которые ярко свидетельствуют о плодотворных творческих поисках. А творческий поиск — всегда залог успеха.

26.11.1981 «Вечерняя Казань»

В древности говорили так: «Мы не услышим истины, если сами не будем ее говорить». А часто ли мы говорим эту правду-истину друг другу и себе? Часто ли задумываемся: а как мы живем? Становится ли боль другого человека нашей болью? А может, и в самом деле попробовать, как призывает главная героиня спектакля «Взрослая дочь молодого человека», поставленного Народным театром клуба им. В. Маяковского, постараться понять «каждый каждого». Понять и полюбить. Может, тогда мы и увидим внутреннюю красоту каждого человека, ведь не зря говорят в народе, что красивым кажется то, на что смотрят с любовью.

Вот такие, далеко не театральные размышления возникают после спектакля, поставленного его руководителем, режиссером КБДТ им. В. И. Качалова С. Ярмолинцем по одноименной пьесе В. Славкина. Если зритель видит на сцене правду, а не театральное правдоподобие, ему безразлично в конечном счете, кто перед ним выступает, — профессионалы или любители — он откликается на спектакль со всей горячностью, на которую только способен.

Спектакль начинается с пьесы. Вернее, с ее прочтения. Пьеса молодого драматурга Виктора Славкина в постановке Московского театра им. К. С. Станиславского стала одним из центральных событий прошлогоднего театрального сезона. И вот за нее взялся театр «Современник» клуба им. В. Маяковского.

Этот коллектив достаточно известен в Казани. Третий год им руководит С. Ярмолинец, создавший ансамбль актеров-любителей, страстных энтузиастов театра, причем театра, обращенного к современной драматургии, поднимающей актуальные проблемы сегодняшнего дня.

В пьесе Славкина действие разворачивается в течение одного вечера в семье московского инженера Куприянова. Перед нами представители двух поколений: сорокалетние и двадцатилетние. Казалось бы, совсем недавно нынешние сорокалетние, эти неистовые поклонники джаза, царили на студенческих вечерах. Незаметно пролетело время, и мы вместе с автором и артистами оглядываемся на прожитые годы и с удивлением обнаруживаем, как много изменилось в нашей жизни как изменились с годами герои пьесы. Впрочем, так ли уж изменились? Вот Бэмс — легендарный среди студентов джазист времен двадцатилетней давности, дерзкий

ниспровергатель обывательщины, женившийся на певичке из кинотеатра. Нынче же он, незадачливый инженер, отец взрослой дочери, студентки того института, где когда-то учились он сам и его друг Прокоп из Челябинска. В этом же институте работает проректором их бывший соученик Ивченко. Товарищи Бэмса преуспели по службе, а он так и застрял в «простых» инженерах, стал вроде бы типичным неудачником: и на работе не ладится, и в семье не все в порядке. Но, присматриваясь к Бэмсу, мы с благодарностью обнаруживаем в нем ту редкую человеческую, нравственную цельность и чистоту, которую почти все остальные персонажи пьесы в разной степени воспринимают как чудачество.

В самом деле, бескомпромиссность Бэмса, его отношение к жизни не изменилось с тех пор, как он на студенческих вечерах исполнял свою знаменитую «Чучу». Что это — прямолинейность? По мнению Ивченко, да. Вот он, например, вчерашний противник джаза — ныне обладатель большой коллекции джазовой музыки. Это типичный приспособленец, держащий нос по ветру и потому преуспевающий. В пьесе он — олицетворение того многочисленного типа «рыцарей успеха», которых много во все времена. Когда-то Ивченко и ему подобные круто изменили судьбу старшего Куприянова. Прошло двадцать лет, и они же встанут на пути его дочери Эллы.

Вот и альтернатива — сумеет ли человек устоять против искуса успехом, останется ли верен себе или проявит малодушие, пойдет на компромисс, сделку с совестью? Бэмс выдержал этот нравственный бой, он остался самим собой. Сделать этот выбор предстоит и остальным героям спектакля.

Режиссер-постановщик и актеры прочитали пьесу с гражданской пристрастностью. Они не скользят только по событийной поверхности драматургической первоосновы. Главное для них — внутреннее раскрытие характеров. Режиссура Ярмолинца точна, динамична, даже, пожалуй, жестковата по рисунку. Но актерам, видимо, удобно работать в этом четком ритме: их игру отличает пластическая выразительность и раскованная достоверность. Здесь то же сочетание свободы и точности, что есть в джазовой музыке, образ который буквально пронизывает спектакль. «Чуча», джазовая композиция, которую так блистательно исполнял в свое время Бэмс, становится символом нравственной чистоты и верности.

Несмотря на разность дарований, все актеры органично «вписаны» режиссером в партитуру пьесы. Не хоте-

лось бы никого выделять. В спектакле нет «звезд», но, что гораздо важнее, есть ансамбль. Говорю это без всякой скидки не самодеятельность.

Может быть, чуть «не дотягивают» исполнители ролей двадцатилетних, но, по-моему, по вине автора. Их персонажи выписаны в пьесе менее убедительно. И хотя пьеса называется «Взрослая дочь молодого человека», в центре спектакля судьбы людей поколения Бэмса, а через них — драма времени, его правда.

Спектакль не ставит точки: вот Курприяновы, вот Ивченко, они вокруг нас — с кем ты, зритель? как идешь по жизни? «стенка на стенку» или все-таки «каждый с каждым»?

13.07.1982 «Вечерняя Казань»

ФЕЛИКС ПАНТЮШИН

ОБРЕТЕНИЕ ПРАВДЫ

Какое сложное понятие — «правда искусства». Какой разный смысл вкладывается в него порой, особенно когда речь идет о театре. Сколько споров вокруг, и как часто мы путаем правду с правдоподобием ...

Но вот в театр приходит зритель — и все становится на свои места. Именно ему, зрителю, дано интуитивно, однако безошибочно отличать внешние приметы достоверности от самой правды, которая всегда поступок, а не слова, пусть и самые красивые. Действие совести, мысли, сердца.

Стати, «актер» в переводе с латинского и означает «поступок». Об этом нельзя не вспомнить, когда на сцене — Феликс Пантюшин, актер Казанского Большого драматического театра имени В. И. Качалова.

... Притих зал. Высятся на подмостках суровые таежные сосны. Нелегок путь сибирского охотника Акима Касьянова, преодолевающего один подъем за другим. Впереди — Белые горы его мечты ...

Обретение правды, в том числе и сценической, дается трудно. Как растопить холодок недоверия к Акиму, в котором уже с первых сцен виден положительный герой? Ведь так устал зритель от декларативной заданности, от назидательности и нравочений. Как заставить его поверить в необыкновенную человеческую цельность вот этого коренного сибиряка, к которой стремится и каждый из нас?

Тем временем Аким Ф. Пантюшина неторопливо осваивает сценическое пространство: протаптыкает тяжеловатой походкой тропинку в тайге, закрутившими пальцами берет впервые в своей жизни шприц, чтобы спасти человека, зажигает огонь в печке, кормит из ложки большую ...

Исчезли театральные приспособления и условности. Перед нами открылся мир Акима Касьянова, в котором живут по законам чести и человеческого достоинства. Но сам Аким не произносит этих высоких слов, он недоволен собой и не считает себя и собственную жизнь совершенством. Ведь он не достиг еще своих Белых гор, его сердце в постоянном устремлении к ним, в движении.

Сейчас много дискутируют о положительном герое, рассуждая абстрактно о его идейно-эстетических параметрах. Аким Касьянов, сошедший со страниц прозы В. Астафьева и живший в исполнении Ф. Пантюшина в спектакле «Сон о Белых горах», — убедительный довод в этой дискуссии. Вот он, человек активной нравственной и гражданской позиции, деятельный и добрый. Наш современник, разговаривающий с нами без ложной дидактики и сусальности.

Есть еще два образа, созданные Пантюшиным, о которых нельзя не сказать, рассуждая о природе положительного героя. Это молодой Никитин из «Берега» Ю. Бон-дарева и Свердлов из «Большевиков» М. Шатрова. В них — тот же импульс внутреннего беспокойства, незавершенности, неоконченности судьбы и характера, дающий образу перспективу развития далеко за рамками данного спектакля, — перспективу жизненную, реальную.

— Мы, актеры, в отличие от критиков, почти никогда не делим своих героев на положительных и отрицательных, — говорит Ф. Пантюшин. — Гораздо важнее понять логику мышления, логику поступков, оправдать каждую реплику, каждый шаг, вжиться в предложенную автором судьбу. Лично я долго иду к результату, медленно «подкрадываюсь» к роли. Для меня репетиционный период — самый трудный. Удивляюсь тем актерам, которые утверждают в интервью, что наибольшее удовлетворение они получают от репетиций. Подлинное ощущение образа приходит у меня только во время последних прогонов, ну и, конечно, на спектаклях.

Герои Пантюшина не похожи друг на друга. Средневековый барон Мюнхгаузен и советский офицер-фронтовик, сказочный шут и сибирский охотник, ученый и художник — невозможно перечислить всех его персонажей. Но, пришедшие из разных времен, разных эпох, они тем не менее

внутренне едины. И роднит их не повторение актерских приемов, не тиражирование удачных находок, а то, что обнаруживается за внешними контурами роли: своя, глубоко личностная тема Пантюшина-художника. Я бы назвал ее темой человеческого достоинства.

Это нравственная доминанта почти всех работ Пантюшина. Причем для него важны не сострадательные интонации, а прежде всего действенное утверждение достоинства — этой сердцевины существования любого человека. Вспомним хотя бы последние его роли: шофера Альваро в «Татуированной розе» Т. Уильямса, поэта Кустова из «Царской охоты» Л. Зорина, Незнамова («Без вины виноватые» А. Н. Островского), Кинга («Смотрите, кто пришел!» В. Арро) ...

— Наверное, человека благополучного сыграть никогда не смогу, — признался как-то в разговоре Пантюшин. И, помолчав, добавил: — Это потому, что сам я человек не очень в себе уверенный. Для меня театр — постоянная школа, где мне предоставлена счастливая возможность, проживая на сцене жизни моих героев, постоянно совершенствоваться, учиться жить самому.

Ф. Пантюшин умеет поэтически выразить будничное. В этом — особенность его актерского языка, его способа общения с залом. Его любят зрители. Многие ходят в театр «на Пантюшина». И это понятно: он один из тех, кто определяет на сегодняшний день творческое лицо коллектива Качаловцев.

А было время, когда он всерьез думал о том, чтобы оставить актерскую профессию. Это было в студенческие годы. Мало что получалось у юного первокурсника ГИТИСа. В результате «тройка» за мастерство.

— Вероятно, багажа не хватало, жизненных впечатлений. Да и сама профессия привлекала меня в юности скорее внешним своим блеском. Только в армии пришла уверенность в правильности прежнего выбора. Наша часть стояла в одном сибирском городе, где существовал, да и сейчас существует, прекрасный народный театр под руководством Л. Беспрозванного. Играя в этом театре, я начал по-настоящему постигать азы нашей профессии, поверил в свои возможности.

Первый театр, первая роль, первый успех: Ф. Пантюшин становится дипломантом Всероссийского смотра. Потом вновь институт, где его педагогами были крупные мастера мхатовской школы Н. В. Чефранова, И. М. Раевский, а товарищами по учебе — В. Гостюхин, Н. Мерзликин, О.

Остроумова, А. Мартынов и другие известные ныне артисты театра и кино.

И вот уже почти десять лет Пантюшин — актер чаловского театра. Здесь он стал заслуженным артистом ТАССР, лауреатом премии имени Качалова. Он работает много, с творческой жадностью, не ограничиваясь каким-то одним амплу: снимается в экспериментальном телефильме по пьесе Диаса Валеева, поет и танцует в мюзикле «Бременские музыканты», с удовольствием играет Водяного в детском спектакле, выходит на сцену актового зала консерватории, чтобы вместе с симфоническим оркестром принять участие в необычном музыкально-драматическом представлении, посвященном памяти композитора С. Сайдашева ...

Актерский труд невозможен без поддержки партнеров по сцене, точного режиссерского решения, без работы всего постановочного коллектива. Ф. Пантюшин прекрасно это понимает, с благодарностью отзывается о товарищах, радуется их успехам, творческому росту. О своих же удачах говорит так: «Каждый успех — это пять минут радости после спектакля. А потом — бесконечные сомнения. Если в чем я и уверен, так это в одном: актер должен постоянно искать, постоянно работать ...»

Работать, чтобы люди возмутились двуличием эсеровского лидера Жамена; работать, чтобы юноша, послушав мудрого шута, поверил в силу любви и могущество музыки; работать, чтобы вместе с Акимом Касьяновым ты, зритель, не боялся преодолевать подъем за подъемом на пути к Белым горам своей мечты.

10.01.1984 «Вечерняя Казань»

МАРИНА САЛЬТИНА

АХ, ВОДЕВИЛЬ, ВОДЕВИЛЬ ...

Тюзовский спектакль «Вечер старинного водевиля» завораживает. Так и хочется после него легкомысленно воскликнуть вслед за грибоедовским героем: «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль».

Как возникает магия сопричастности сцены и зала, актера и зрителя? Когда-то поэт сказал: «Удобно быть не сценой — залом ...» Но всегда ли легко залу?

Давно ушел из театра пресловутый пресыщенный зритель, который, развалившись в мягком кресле, лениво взирал на сцену. Ныне он с еще большим комфортом устроился у экра-

на телевизора в собственной квартире. Пожалуй, в театр его теперь не заманишь.

Сегодняшний театральный зритель — истый театрал. Он жаждет откровений, духовного общения и соучастия со сценой. И если порой не возникает желанная искра контакта ... то легко ли залу?

На этот раз сцена безраздельно властвовала над зрителем. Вопреки всем предубеждениям. А они были.

По определению Виктора Шкловского, жанр — кристалл, через который анализируется жизнь. Но возможно ли посредством водевиля — этого, по выражению одного из его героев, наивувствительнейшего пустячка-с, — анализировать жизнь?

Оказывается, можно. Молодой режиссер Марина Сальпина в своей новой постановке убедительно это доказала.

Она объединила в один спектакль два водевиля: «Аз и Ферт» малоизвестного русского автора второй половины XIX века П. Федорова и «Пощечину» классика французского водевиля Э. Лабиша. Вроде бы смесь французского с нижегородским ... Но это только на поверхностный взгляд. На деле же водевили объединены концепцией, которую режиссер последовательно выстраивает, опираясь на драматургический материал.

Мне эта концепция представляется в следующем единстве: любовь есть творчество (недаром оба жениха даже по профессии художники) — та животворящая сила, которой не страшны любые препоны. Мысль, в принципе, не новая, но попробуйте ее провести через весь водевиль, не завязнув в нелепых, анекдотических ситуациях ... К чести режиссера и постановочного коллектива, все в спектакле подчинено главной идее. Причем достигается это не за счет преодоления жанра, а благодаря ему. В результате ощущение откровенной театральной праздничности не покидает зрителя на протяжении всего спектакля.

Мастерски и безошибочно выстроены мизансцены, они естественны, легки и действенны. Актеры хорошо чувствуют ритм спектакля. Во многом это достигается благодаря выразительной, стилистически точной музыке композитора Владимира Багрова, которая звучит всегда вовремя, давая «воздух» сценическому действию.

Водевиль «Аз и Ферт» поначалу кажется тяжелолатым. Но это оправдано драматургическим материалом — умственной медлительностью главы купеческого семейства Ивана Андреевича Мордашова, чьи тупость и воинствующее невежество придают всему окружающему характер некоей

окаменелости. Тут уж не до веселья! Водевиль П. Федорова зло бичует купеческую среду, попирающую человеческое достоинство. Нет, непросто, очень непросто все в этом водевиле, где сатира украшена (или, вернее, прикрыта) неприятельным свадебным сюжетом.

Во французском водевиле все изящнее и легче. Меняется стилистика, ритм мизансцен, отточеннее становится пластика актеров, раскованнее и изобретательнее режиссерские находки. Один бубен чего стоит! Он становится чуть ли не действующим лицом спектакля, его своеобразным душевным барометром. Вообще использование в спектакле музыкальных инструментов очень органично.

Как и в русском водевиле, во французском центральный образ — глава семейства, где тоже есть невеста на выданье, — господин Легренар. И того и другого играет актер В. Казанцев. На мой взгляд, играет прекрасно. Его Мордашов — эдакий держиморда, с неподвижным взглядом и с унтер-офицерскими замашками, для которого не существует сомнений. Но как меняется актер, играя папашу Легренара! Что за томный и в то же время живой взгляд, выдающий боязнь попасть впросак, что за гамма переживаний! Какая элегантность манер! Чудеса перевоплощения — и только ...

Точно так же радуешься мастерской игре артиста Е. Царькова, чье преобразование из нравственного и физического урода Августа Фиша («Аз и Ферт») в свободного художника Эрнеста Регала («Пощечина») впечатляет еще более.

Хороша И. Ливнева в роли госпожи Легренар. Она пластично и весьма колоритно рисует образ легкомысленной француженки. К сожалению, Марфа Семеновна удалась ей меньше, — впрочем, и автором пьесы этот персонаж обрисован довольно блекло.

Вдохновенно проводит обе свои роли заслуженная артистка ТАССР А. Пешкова. Этот актерский квартет и держит на себе основную нагрузку спектакля. Молодые актеры Р. Хайруллина и А. Яшкин не выпадают из ансамбля, но созданные ими образы получились несколько однозначнее и прямолинейнее.

И, наконец, хочется сказать о приятном открытии: актеры нашего ТЮЗа умеют хорошо петь и пластично танцевать. Несомненно, им помогли в этом балетмейстер И. Сухая и концертмейстер Т. Пирогова. Нельзя не отметить интересную, экономную сценографию А. Замиловой и остроумные куплеты, принадлежащие перу Л. Сергеева.

Новая работа ТЮЗа — несомненная удача. Получилась настоящая комедия, музыкальная и смешная (смех не смол-

кает весь спектакль), — комедия, по которой так истосковался зритель.

3.03.1982 «Вечерняя Казань»

ПО ЗАКОНАМ ГАРМОНИИ

Что изначальнее? Хоральная строгость осеннего леса или суровые порывы ветра в музыкальных полотнах Малера? Прозрачная мелодия весенней капли или дыхание трав в симфониях Чайковского?

Воображение или реальность?

Источниками вдохновения для художников, как известно, всегда были и остаются природа и человек, как органическая, неразрывная часть её. С тех пор как природа впервые разбудила в человеке художника-творца, подарив ему крылья воображения, искусство и природа приобрели поэтическое единство.

Мне много приходится исполнять со сцены фортепианных сочинений разных авторов, слушать в концертах других исполнителей, музыкальные коллективы.

Звуковая реальность создаваемая композиторами бывает порой настолько подлинной, что начинаешь и в самом деле верить, будто листовский этюд «Шум леса» не у природы «подслушан», а подарен ей композитором.

Что лунный свет и облака сотканы из невесомых созвучий Дебюсси.

Что течение весеннего ледохода подчинено художественной логике рахманиновских мелодических разливов...

Конечно, у каждого художника, поэта, композитора своё отношение к природе. Для одних она является своеобразной натур-энциклопедией, где всегда можно позимствовать бесспорные и незыблительные красоты. Для большинства же других природа лишь счастливый импульс, повод к доброте и творчеству. Такой взгляд на природу позволяет художнику не слепо копировать её, а возвышать факт реальности до поэтического обобщения, когда обыденному придаётся неповторимый смысл.

Так, через поэзию, искусство и музыку, происходит удивительный процесс узнавания природы. Ценность подобного узнавания и в её обратной связи.

Природа не есть нечто застывшее, данное людям или в качестве образца, или в назидание. Природа меняется и обновляется вместе с человеком и его творениями.

В самом деле, разве медленные части бетховенских сонат не продлевают вечнозелёную суть нашего общения с природой?

Разве стихия прокофьевских лирических мелодий не равна стихии российских лесов и равнин?

И разве прелюдии Шопена это не кусты неувядающей доброты, «посаженные» в наши сердца?

Нельзя любить музыку и оставаться равнодушным к природе, потому что природа – это музыка, а музыка – природа. Их нерасторжимая целостность слишком очевидна. Они живут по общим законам гармонии, ритма, соразмерности, поэтому общение с ними для человека всегда великий урок.

21.11.1977. «Советская Татария»

ГДЕ КОНЧАЕТСЯ СЛОВО

Когда-то Гофманн сказал: «Где кончается слово, там начинается музыка». Для меня музыка начинается часто с рождения слова.

Слово и музыка это не антитеза, и не приятное соседство двух муз-соперниц. Взаимпроникновение их бесспорно. Это нечто единое. Две ветви одного дерева. Они изначально тождественны, как диалекты одного языка – языка искусства.

Ещё со времён древнеавилонских музыкально-драматических представлений, первобытных слоговых распевов, когда, кстати, летоисчисление обозначалось именами музыкантов, обнаружилась неодолимая тяга к синтезу слова и музыки.

Вся многовековая история литературы и музыки тому свидетельство. Многие музыкальные жанры рождались благодаря слову – песня, романс, опера, оратория и другие.

Произведения писателей всегда являлись мощным стимулом для создания музыки. Можно вспомнить хрестоматийные параллели: Бомарше-Моцарт, Шиллер-Бетховен, Гофманн-Шуман, Гёте-Лист, Пушкин-Чайковский, Толстой-Прокофьев ...

Разумеется, амплитуда литературных пристрастий перечисленных композиторов была неизмеримо шире.

Так, например, соавторами Сергея Прокофьева кроме Л. Толстого были Ф. Достоевский и японские поэты, Ш. Перро, Г. Андерсен, К. Гоцци, А. Ахматова, Б. Полевой, В. Катаев, В. Луговской, В. Шекспир, Шеридан, К. Бальмонт, В. Брюсов, С.

Маршак, П. Антокольский, А. Пушкин, Ю. Тынянов, В. Бажов, А. Афанасьев.

Не менее мощны обратные связи. Общеизвестно, что слова без смысла, сами по себе несовместимы и мертвы. Но для того, чтобы они ожили во фразе, им нужна мелодия, нужен ритм, который объединит эти слова в единственно верном сочетании, необходимом писателю для того, чтобы выразить своё чувство или мысль.

Ритм – пульс любого талантливого литературного произведения. индивидуальность писателя в значительной мере определяется интонацией и ритмом его фразы.

Поэтому прозрачный мелодизм Чехова отличается от плотной симфоничности полотен Л. Толстого, а народную песенность В. Шукшина не спутаешь с вязким инструментальным звучанием прозы Ю. Трифонова. Вспоминаем А. Платонова, сразу же возникает в сознании особенный интонационный лад его прозы. Впрочем, даже в информативности газетных строчек слышна своя неповторимая тональность.

1977. Казанское телевидение

СОДЕРЖАНИЕ

В поисках середины	9
<i>„Тема и вариации.“ Эссе</i>	10
Хроника времён Назиба и Натана	47
<i>„Сперва прелюдией-прелестницей прельщать ...“ / Зеленодольск</i>	50
<i>„Калитка, корневище, карамель ...“ / Казань</i>	58
<i>„Афинские авансы ...“ / Музыкальное училище</i>	63
Призвание Ильяса Аухадеева	67
Система координат Бренингов	71
Концерт для Георгия Кантора	77
Лейтмотивы Якова Гиршмана	79
Интермеццо – 1	81
Мозаика – 1	84
Казанский Жан-Кристоф / Феликс Калихман	86
Мозаика – 2	91
Увертюра к опере / Рауф Аббасов	94
Театры Лидии Шмидт	97
Дом, в котором жила Вера Улик	100
Вдохновенный артист / Георгий Ходжаев	103
Интермеццо – 2	106
Школа Рувима Полякова	108
Интермеццо – 3	110
Мостостроитель / Лоренс Блинов	112
Интермеццо – 4	120
Параллельные миры / Константин Лопушанский	122
<i>„И вот уж тени двигаются вспять ...“ / Консерватория</i>	136
Введение в страну Монасзонию / Эммануил Монасзон	141
Страсти по Назибу Жиганову	168
Празднества Натана Рахлина	193
Романтик Рустем Яхин	210
Сопромат и осмысление / Альберт Леман	228
Стремление к универсализму / Анатолий Луппов	231
Сверкающий алмаз / Алмаз Монасыпов	234
Человек мира / Рафаэль Белялов	238
Библио / Елена Юдина, Александра Усцова, Надежда Серебрякова	241
Владимир Воронов	241

Ирина Тюнина	242
Назнинэ Сабитовская	242
Флёра Бикчурина	246
Семён Казачков	247
Натан Брауде	248
Ольга Егорова	249
Юрий Виноградов	250
Семён Басовский	250
Вадим Афанасьев	251
Леонид Волович	252
Юлдуз Исанбет	253
Абрам Юсфин	254
Лариса Бражник / Марат Ахметов	255
Борис Каплун	255
Борис Трубин	256
Людмила Ахмедова / Алевтина Миркина	257
Рашид Калимуллин	258
Импровиз-рояль/ Александр Маклыгин	259
Макс Перельштейн	261
Десятилетка при консерватории / ССМШ при КГК	264
<i>„Суета сюит“ Эссе</i>	266
<i>„Что звуки фортепиано – всего лишь звуки ...“</i>	283
Эльфия Бурнашева	283
Рубин Абдуллин	287
Юрий Егоров	290
Михаил Плетнёв	293
<i>„Граница – шаг, один со всеми ...“</i>	296
Музыка-газета-фестиваль ...	
<i>„В пути к балладам, сказкам-деревам ...“</i>	309
<i>„Дебют“ Рассказ</i>	310
Интермеццо – 5	322
Софья Радзиевская	324
Р.М.	325
Рустем Кутуй	325
Равиль Бухараев	326
Киям Миннибаев	328

Интермеццо – 6	329
„Под покровом покаянья сцена тихая не спит ...“	330
<i>„Другой Мусоргский или Картинки с выставки“ Эссе</i>	331
Интермеццо – 7	338
Пространство сцены / Семён Перель	339
Диалоги с Семёном Перелем	348
Из архива автора	389
Композиторы	390
Дмитрий Шостакович	390
Назиб Жиганов	390
Рустем Яхин	411
Альберт Леман	415
Генрих Литинский	418
Софья Губайдуллина	422
Лоренс Блинов	430
Анатолий Луппов	433
Фасиль Ахметов	437
Рафаэль Белялов	
Заметки об эволюции жанра фортепианного концерта (Альберт Леман, Анатолий Луппов, Рафаэль Белялов, Леонид Любовский)	441
Пианисты, Органисты	456
„Пианисты играют романтиков“ (Игорь Никонович, Олег Бошнякович, Михаил Плетнёв, Константин Щербаков, Игорь Худолей, Любовь Тимофеева, Виктор Ерьсько)	456
Эммануил Моначзон	462
Игорь Гирфанов	465
Марат Сиразетдинов	467
Леонид Винцкевич	468
Алексей Скавронский	469
Михаил Плетнёв	472
Флора Хасанова	470
Флора Хасанова / Эльза Ахметова	473
Эльза Ахметова	475
Назнина Сабитовская	482
Ева Юровская	486
Лазарь Берман	489

Рудольф Керер	491
Алексей Наседкин	494
Вера Горностаева	497
Рубин Абдуллин	501
Камерная музыка	510
Марат Ахметов / Рубин Абдуллин	510
Марат Ахметов / Ида Губайдуллина	511
Конкурс „Содружество“; Н. Путилин – С. Калагин; Э. Бурнашева – Д. Антонов; Класс Ф. Старателевой	513
Квартет им. А. Бородина	515
Словацкий камерный оркестр / Богдан Вархал, Йозеф Копелман	521
Фаина Старателева – Вадим Афанасьев	523
Дирижёры	525
Семён Казачков	525
Фуат Мансуров	532
Виолончель, Альт	539
Даниил Шафран	539
Афзал Хайрутдинов	540
Семён Басовский	545
Вокал, Опера	548
«Фёдор Протасов» Бориса Гибалина	548
Наталья Шпиллер	550
Ренат Ибрагимов	551
Гульшад Сайфуллина	554
Фестиваль им. Ф. Шаляпина	558
„Спектакль, достойный открытия“ / Анатолий Ведерников, Юрий Григорьев, Геннадий Васько	558
„Торжество пения“ / Лариса Башкирова, Эдуард Трескин	559
„В день рождения певца“ / Ана Кааль, Конференция „Воспитание актёра-певца“	560
„Маленькие роли большой оперы“ / Галина Ластовка, Эдуард Трескин, Алла Фадеичева, Юрий Галявинский	561
„Магия оперы“ / Артур Эйзен, Юрий Горбунов, Лев Верниковский	562
„Правота традиций“ / Раиса Мифтахова, Алла Фадеичева, Олег Клёнов, Анатолий Дуда, Лариса Башкирова	563
„Последние аккорды“	565

„Сердце художника склонно к новизне“ / Валерий Раку, Николай Путилин, Владимир Васильев	565
„Перед первым звонком“ / Булат Минжилкиев	568
„Уверенная поступь праздника“ / Юрий Борисенко. Мария Биешу	569
„На сцене молодые“ / Владимир Болдырев, Александр Анисимов, Галина Симкина, Ольга Бородина	571
„Только правдивое прекрасно“ / Татьяна Ерастова, Ирина Журина	572
„Опера, театр, фестиваль“ / Диалог с Владимиром Васильевым	573
Концертная жизнь	578
„Первые впечатления“ / Назиб Жиганов, Леонид Любовский, Фасиль Ахметов, Бату Мулюков	578
„Итоги трудного сезона“ / Ренат Салаватов	580
„Казань концертная“	581
„Алгеброй – гармонию“	583
„И снова музыка звучит“	591
„Фестиваль дружбы“	592
„Услышать истину или в поисках стиля фьюжн“	600
„Рок-музыка и скрипка? Да!“	606
„Фантастический успех „Фантастической““ / Фуат Мансуров	609
„Нужна консолидация всех творческих сил“ / Владислав Казенин	611
Фестиваль „Вечерняя Казань“ 1988	614
Что такое фестиваль	614
Этот волшебный мир музыки / Андрей Эшпай	617
Фестиваль „Пианофорум“ 1988	618
И фестиваль, и конкурс, и концерты / Дина Иоффе, Ирина Беркович, Лев Наумов, Михаил Плетнёв, Алексей Скавронский и др.	618
Фестиваль „Вечерняя Казань“ 1989	623
„Мы потеряли вкус к повседневности“ / Сергей Слонимский, Софья Губайдуллина, Этери Анджапаридзе, Наталия Трулль, Марк Пекарский, Олег Янченко, Фридрих Липс и др.	623
„Радостные пути вдохновения“ / Александр Маклыгин	626
„Фестивальные дебюты“ / Анатолий Затин, Рашид Калимуллин, Аркадий Манджиев и др.	627
Театр, Телевидение	629
„Утверждение доброты“ / Диас Валеев, Виталий Кременчуцкий	629
„Сказка – ложь, да в ней намёк“ / Борис Ларин-Бронштейн, Туфан Минуллин, Ильдус Зиннуров, Людмила Рабинович	630

„Услышать истину“ / Семён Ярмолинец	633
„Обретение правды“ / Феликс Пантюшин	635
„Ах, водевиль, водевиль ...“ / Марина Сальтина	638
„По законам гармонии“ Эссе	641
„Где кончается слово“ Эссе	642
Содержание	644



*Калитка, корневище, карамель,
Кириллицы кичливой кабала,
Картавых, косных клавиш канитель,
Казённая кремлёвская кайла ...
Афинские авансы, авгиевы альковы,
Зачатье западни, зарок Заречья,
Закатным золотом закованный,
Арканый адресочек алтынчечий ...
Невидимая невидаль, награда невпопад,
Нарядная нескладица, невежда,
Наркозное неведение, навет, набат,
Напевная, надменная надежда ...*

«Всё правильно: быть может воспоминание – это лишь нагромождение бессвязных на первый взгляд метафор. Не замечательно ли, что вновь оживающая, порой корявая реальность возникает вне зависимости от наших желаний? Своевольничает и начинает жить по каким-то своим законам, обретая неожиданные контуры и формы. В нашем конкретном случае – «акростихические». Однако, воссоздаваемая словесная ткань почти никогда не может совпасть с памятью, которая бесконечно основательнее и подробнее летучих всполохов воспоминаний. И мой акростих «Казань» не стал исключением. Запечатлевшись в строчках, этот текст-воспоминание сам в свою очередь давно уже стал воспоминанием о странном светлом утре в осеннем Мюнхене, о спонтанном чувстве тоски, переросшей в лихорадку возникновения чуть ли не в один день некоей стихотворной реалии. Возвращаясь время от времени к тексту, меня не покидало чувство приблизительности и желания наполнить строчки более прозаическими, осязаемыми деталями: полузабытым разговором, звучанием улиц, запахами, рукопожатиями ... Словом, текст сам требовал перехода в другое измерение. В другой жанр. Так и возникли постепенно эти разрозненные впечатления, хаотичность формы которых, как ни странно, успокаивала меня, словно бы подчёркивая их бесцельность».

Семён Гурарий

