

Мои студенческие годы раскололись на две части. Первые два курса прошли под знаком Виссариона Исааковича Слонима, три остальные — под знаком Натальи Ивановны Мельниковой. Трудно представить большее различие фортепианных школ. Но для меня одна школа *разъяснила* другую. Противоположности сплелись, образовали духовный мир невероятного напряжения и звучания! Мельникова *«перелицевала»* Слонима в моем сознании.

Основная черта педагогического метода Натальи Ивановны — *воспитание интуиции*, один из практических аспектов которого — наблюдение за музыкальным временем. То есть *выслеживание* каждого нарождающегося мгновения музыки, пристальное *вглядывание* в сам момент переливания одного мгновения в следующее, *ощущение* времени как промежутков между погружениями «весла в Реку Времени».

Помочь ученику найти свое время — это значит направить его в сторону познания своей сущности. Ad se ipsum.

Для ученика открывающееся *несчетное* время — процесс, как правило, доселе неведомый. Поэтому Наталья Ивановна понимала необходимость процесса своеобразной инициации, спуска в музыкантский *бардо тодол***.

Почему бардо тодол? В тибетской традиции это *осознанное* перевоплощение. И слово «осознанное» здесь имеет ключевой смысл. Учитель — *поводырь*, который напутствует и ведет в темноте незнания, вплоть до музыкантского перерождения.

Это кажется невозможным. Но если существует доверие между учителем и учеником — об этом непереносимом условии постоянно напоминала Наталья Ивановна — то все получится. Ведь ученик беспомощен в мире своей *юношеской иррациональности*, попросту слеп. Духовное незнание ученика определяется повсеместно принятой манерой игры исключительно *на слух*, неосознанно. Это, конечно, правильно, ибо интуиция направляет исполнительскую волю, но часто невоспитанная интуиция превращается в *mauvais tone****. Нужна осознанная интуиция, как основополагающая часть интерпретационного инструментария.

* Ad se ipsum — «К самому себе».

** «Бардо Тодол» — Тибетская книга мертвых. **Бардо** (тиб. བར་ནོར་།) — промежуточное состояние, буквально — «между двумя». Вообще любой интервал, «между».

*** Mauvais tone — дурной тон (франц.).

Открыть дверь в Незнаемое и пропустить туда Ученика — истинное предназначение Учителя. Что может быть более захватывающим для ученика, чем войти в мир еще незнакомой музыки? Войти в Неведомое. Войти, ничего там не увидев, а только услышав. Вдруг почувствовать касание неведомой силы, которая уговорит твою душу, соблазнит и поведет дальше. Главное «не оглянуться» — не пожалеть о привычном* — иначе душа застынет, окаменеет, превратится в «соляной столб» уже *знаемой* истины. Знакомое заслонит собою живое звучание сиюминутности, *снимет* его остроту.

Задача же ученика в том, чтобы суметь из потустороннего мира унести нечто интуитивно познанное. Унести, запомнив особым образом, а именно: не впустив в сферу сознания. Используемая таким образом *близорукость* сознания дает объем видения. Ведь острота восприятия, которой обладает сознание в высшей степени, способна уничтожить грубым названием любое, пока *неназванное* интуитивное знание. Мысль, обозначенная понятием, есть ложь.

Познать незнаемое — значит, забыть себя, забыть привычные пути, по которым уже давно топчется твое сознание. Исполнитель познает себя, проходя тернии композиторских текстов. Тернии нотных знаков (в первую очередь они провоцируют привычку) могут закрывать смысл, но нужно приложить усилие и найти искомый переход в подсознание.

Мне было трудно учиться у Натальи Ивановны, поскольку я — слонимский ученик! — уже точно знал, как играть. Но, попав в совсем иную атмосферу, потеряв привычную устойчивость, долго боялся сойти с крепких оснований методического рационализма Слонима. Наталья Ивановна призывала пойти от себя разумного к себе иррациональному: смело в самое сердце Незнаемого. А начать движение — немедленно. «Чтобы достичь цели, надо, прежде всего, идти»**.

Вот уж где трудно сделать первый шаг. На каждом уроке *дверь* в Незнаемое держалась открытой. Чтобы защититься от вторжения *внеземных* сил, хотелось каждый раз таинственную дверь прикрыть. Защита тут общеизвестна и проверена: нужно играть усредненно правильно, тогда опасная дверь наглухо закроется и станет спокойнее. Таков закон самосохранения!

Но каждый раз, упорно становясь на заданный путь, я испытывал тревогу от присутствия *неназванного* — и *незваного* — содержания, сквозящего из приоткрытой двери. И от *свободы*, которая *нежданно* завладевала тобой.

Пытаясь привлечь на свою сторону моего тогдашнего (и с тех времен — по сей день) близкого *друга*, философа Н. Бердяева, который успокаивал, что «свобода — бесосновная основа бытия» и ничего страшного в этом нет, я вынужден был признаваться себе, что от этого устойчивее не становилось. Однако мысль, что ты не одинок в познании свободы, утешала. Была полная иллюзия, что ты, ощущая философское плечо, наконец обретаешь участок почвы под ногами.

Наталья Ивановна исподволь подталкивала меня к краю... меня самого. Дверь в *незнаемое*, распахиваясь, открывала каждый раз новое *измерение*. Будь то *измерение* стиля композитора, тысячное *измерение* самой неподражаемой Натальи Ивановны, либо очередное *измерение* меня.

Мне посчастливилось в студенческие годы многое понять и запомнить. Я вспоминаю общение с Натальей Ивановной как череду историй соприкосновения с творчеством и личностями композиторов. Но это совсем не значит, что все вспоминаемое мною исчерпывает неисчерпаемую личность Натальи Ивановны. То, что она успела сказать нам о композиторах, о музыке или об искусстве исполнительства, есть маленькая толика ее энциклопедических знаний.

* «Не печальтесь... Не желайте того, чтобы меняющееся не менялось. Это неосуществимо» [Учение Будды 1986, с. 12-13].

** О. де Бальзак.

Две двери, открывшиеся мне за годы учебы, главные в моем музыкантском становлении — это Шуман и Метнер. Были и другие, безусловно. Многие из сказанного в связи с именем того или иного композитора может быть перенесено на другого. Привязка историй, по большей части, случайная, как повод поговорить.

ШУМАН

Шуман — таинственный материк. Его музыка дается не каждому. Как красиво сказал о ней в одном из писем Николай Метнер: «Лунное безумие музыки Шумана».

Мы знаем, что Шуман непревзойденный изобретатель фактуры, но не подозреваем, что сказочное разнообразие продиктовано *лунными ландшафтами* его тембрального воображения. Силуэты ландшафта опираются на громадный обертоновый шельф, который высвобождается правой педалью, он-то и заставляет фактуру светиться особым светом. Наталья Ивановна отсылала нашу мысль к высказываниям К. А. Мартинсена об иррациональных мотивах употребления правой педали, дабы инициировать фантазию и раскрыть резервы тембрового слуха. Опять — поиск в краю непознанного!

На вопрос: «Почему у *процессуального* пианиста рояль звучит лучше, чем у *статического**?», она не давала ответа. То ли ждала наших умствований, то ли сама не знала пока. Сейчас я думаю, что пианист экстатического типа звукотворческой воли, то есть процессуальный, всегда мыслит правую педаль как колористическую. Это мое принципиальное мнение. В нашей переписке на эту тему педагог допустила возможность такого утверждения, хотя тогда разговор шел совсем о другом: о колористике фактуры вообще. Рояль *дышит* и *звучит* потому, что красив не одиночный звук, а вся фактура. Проблема «лунности» фактуры в музыке Шумана лежит в умении управлять плотностью и яркостью обертонов, которое претендует на всеобщность исполнительского закона.

Оригинальность Натальи Ивановны выражалась в афористической манере изъясняться. После ключевой фразы: «Это из серии...» всегда следовало емкое и ироничное определение ситуации. На уроке по Фантазии соч. 17 Шумана было так: «Из серии: полностью себя любимого». То есть пойдя за своим творческим намерением как можно дальше и смелее. Поверь себе изо всех сил!

Помогало очень. Шуман более всего требовал от исполнителя «полюбить себя любимого». И если она говорила: «Замечательно!», — то этим восклицанием поощрялось смелое продвижение в глубь своей души прочь от ученического штампа. И чем дальше, тем лучше. Так преодолевалась первая ступень в освоении сложной *агогической* физиономии произведения.

Подозреваю, что каждому ученику, нуждающемуся в смелом опыте поиска индивидуальности и исполнительского воплощения свободы, она приводила чудное стихотворение Жака Превера «Как нарисовать птицу». Оно очень образно рисует связь *метра-узды* (образ клетки) и живой музыкальной *речи-свободы* (образ птицы, которая заключена тобой в невидимую клетку, но которая, конечно же, запоем, только нужно дождаться!). То есть свобода не бесосновна, она рождается в материальной *тесноте* бытия.

* О трех типах звукотворческой воли — статической, экстатической и экспансивной — говорит К. А. Мартинсен в своем труде «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли».

Именно в шумановском стилевом измерении Наталья Ивановна говорила мне о сопряжении метрических уровней и о «законах» агогики*, которые действуют как в пределах фразы, так и формы в целом. Генерируемый исполнителем метр существует, как минимум, на трех энергетических уровнях: основном и двух сопрягаемых. Если ты во время занятий творчески исследуешь возможность rubato, то одновременное ощущение трех уровней не даст тебе злоупотребить индивидуальной свободой и ограничит исполнительское притязание на свободу абсолютную. Закон гласит: в поисках пределов свободы не забывай возвращаться к пределам необходимости, заложенным композиторским нотным текстом. Микроагогика не должна быть «выразительной» настолько, чтобы ритм потерял свое лицо. Темп же должен быть выбран исполнителем удобным для агогирования. Ведь макроагогика существует в рамках правильно функционирующей пульсации.

Вообще, музыкальное и — шире — музыкантское творческое время было стихией, которую Наталья Ивановна исследовала подробно. XX век, по ее мнению, сместил угол зрения на сущность музыки с нотно-графического текста на бытие исполнителя, тем самым дав исполнителю уверенность в подлинности его музыкантского экзистирования.

МЕТНЕР

Сейчас я очень хорошо понимаю, что невозможно полюбить музыку Метнера, не зная особого подхода к его творчеству, не зная, какую дверь открыть. Не один десяток лет размышляю об этом великом русском композиторе. Все громадьё мыслей и чувств, накопленное в моем творческом исполнительском опыте к нынешнему времени, я исторически отношу к незабываемым урокам по Метнеру. Слова, произнесенные вскользь, ненароком, фразы-намёки выражали саму суть в творческом портрете удивительного композитора. Именно поэтому интуитивная память — а она самая хваткая, действующая иногда умнее сознания — закинула в *закрома* опыта *зерно*, нужное для будущего понимания. Возможно, это была вообще некая парадигма отношения к исполнительскому тексту. Наталья Ивановна говорила о том, что музыка Метнера взывает к еще не познанным смыслам, что ее содержание еще не значитится в обиходе музыкальных дум, но находится на самых высоких этажах Истины.

Наталья Ивановна сумела объяснить главное: Метнер шел против течения, против моды на новаторство. Не только шел против течения — а он имел на это право! — он добровольно подставлял свои *атлантовы плечи* крушащимся, по его мнению, устоям классического искусства. Мощь плеч оказалась настолько сильна, что, как ни далеки были дерзкие пути новой музыки, сама Музыка, зайдя в тупик и вдруг засобиравшись к своим истокам, могла быть уверена, что истоки — на месте, и она может возвратиться обратно. Ее ждут. Метнер свято верил, что сохранил сам исток. В этом его величие. Поистине, картина маслом: «Возвращение блудной дочери». Это о Музыке и Метнере-отце.

Благодаря заразительной непосредственности Метнера, открытой мне Натальей Ивановной, я сыграл огромное количество его сказок, сонат, в том числе великолепный Концерт для фортепиано с оркестром соч. 33 и шедевр — Концерт-балладу соч. 60. Музыка Метнера абсолютно искренна, что бы ни говорили тогдашние кри-

* *Агогика* (от др.-греч. ἀγωγή — увод, унесение) — в музыкальном исполнительском искусстве — небольшие отклонения (замедления, ускорения) от темпа и метра, подчинённые целям художественной выразительности.

тики в лице Каратыгина или теперешние! Но сила метнеровского эмоционального высказывания *закована* в рамки интеллекта. В этом смысле Метнер — композитор сугубо XX века, который смотрит на *беспредельность* романтического чувства с позиций его охвата. Это принцип. XX век смог *оцепить* чувство, сохранив его предельную *взвинченность*. Чем мощнее оковы радио, тем стихийней требуемая для их разрыва эмоциональная сила. Если исполнитель способен к такому прорыву эмоциональности, то стиль Метнера раскроется в полной мере.

Мало кто понимает, зачем нужна на эстраде в XXI веке музыка Метнера. Метнер не так хорошо продается, как Шопен или Рахманинов. Понимая, что, прежде всего, это нужно мне, я с трудом в культурных условиях Дальнего Востока выстраивал свой путь *метнерианства*. Я рассказывал Наталье Ивановне о своих метнеровских проектах, удавшихся и планируемых. Она мне писала: «Я всегда тебе удивлялась, и теперь ты по-прежнему восхищаешься тем, что живешь вопреки...» Как это похоже на нее самое! Неужели она не понимала, что воспитала меня своим примером.

Идти вопреки — особое мужество. Жизненный принцип: идти в ногу со своими убеждениями, когда все заблуждаются. И это *credo* не было придумано умозрительно, а было считано со скрижалей судьбы. Наталья Ивановна прекрасно понимала коренное значение данного способа жить для себя. Несла всю тяжесть своей ноши, покаяясь неотвратимости с особой истовостью.

Она была человеком страстным и масштабным. Ее восхищала история из детства коллеги по консерватории Лидии Александровны Бердюгиной, которая вспоминала, что, будучи ребенком, собралась переплыть Волгу (детство ее прошло в городе Горьком) и пойти в Москву для того, чтобы *сказать товарищу Сталину спасибо за свое счастливое детство!* Пионерка Наташа Мельникова, не раздумывая, поплыла бы вместе с ней. Это ли не пример того, что большие мысли изначально нужно укладывать в большие дела.

Мысли Натальи Ивановны о *стыдливости* музыки Метнера поначалу казались шуткой. Но когда я прочел высказывание самого Метнера о музыке Рахманинова, то понял, что все гораздо серьезнее. «Что меня всегда поражает в Рахманинове, при исполнении каждой новой его вещи, так это красота, настоящее излияние красоты. Однако это достойно всякого сочувствия, — что он красоты в музыке не стыдится и не боится ее нагнетать в таком большом количестве»*.

Рахманиновский стиль в хорошем смысле обращен к широкому кругу слушателей и обязательно содержит элемент, призванный именно нравиться. Словом, его стиль демократичен. Наталья Ивановна говорила о некоторой *эстрадности* музыки Рахманинова, *эстрадности*, которая также присуща, скажем, музыке Франца Листа. *Эстрадность* понимается как невероятная щедрость и общительность музыкального стиля. Я нахожу в стиле Рахманинова, как и Листа, принципиальную открытость композиторского высказывания в направлении слушателя. Подобная разомкнутость в воспринимающее сознание создает полное ощущение сотворчества. То есть доходчивость запрограммирована изначально.

Метнер же никогда не шел ни на какой компромисс. При всей предельной искренности его творений достать сердцевину их смысла трудно. Сущность музыки Метнера не лежит на поверхности нотного ландшафта. Одним из ключей к стилю — за внешними рамками которого сокрыта *метнеровская, стыдящаяся себя обнаружить, красота* — является понимание своеобразной агогики фразы,

* 1913 год. М. Шагинян *наутро после премьеры «Колоколов» продолжает в своих воспоминаниях: «Отзыв, правда, был положительный, но сказать только о красоте (которую в этот период всяческого модернизма третировали как признак отсталости и «угождения публике») мне показалось и мало, и как-то неуважительно к Рахманинову. Сама я была захвачена «Колоколами».* © <http://senar.ru/memoirs.Shaginyan>

завязанной на ощущении гармонии, ритма и, особенно, на слышании характернейшей метнеровской фактурной полифонии.

Отправляя ученика в заповедные места души, в дальние уголки *душевной глуши*, где таится лишь музыка Николая Метнера, Наталья Ивановна приводила пример «Из серии: пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что». Эта фраза относилась к каждому, кому не мешало бы открыть свое внутреннее зрение.

Поскольку все ученики класса часто ходили «неизвестно куда», то разгадать русскую сказку «Про Андрея-стрелка» представлялось невероятно интересным. Мы не улавливали, кто из персонажей сказки *не знает* куда пойти и что принести. Король ли (то есть Наталья Ивановна), когда посылает Андрея-стрелка (студента) абы куда. Или студент? Вероятно, тут не знает ни учитель, ни ученик. Учитель-то, понятно, *не знает* — намеренно! Разница: учитель направляет — ученик ищет!

Обозначаемое таким образом направление к Незнаемому — в пучину иррационального — опасно называть (делать путь *знаемым*), иначе все кому не лень потянутся чередой.

Найти *не-знаю-что* предстояло за тридевять земель, за Огненной рекой (граница иррационального), в *избе-не избе*, в *доме-не доме*, в помещении (череп) без окон (глаза) и крыльца (рот), но — что странно — с дверями и печью (уши и мозг). *Не-знаю-что* — некое необработанное разумом *сущее* и неназванное (не назвал — не знаю) все же звалось — Сват Наум. Но явная нарицательность имени тут же обращает его в метафору. Этимология проста: Сват Наум или не-знаю-что (не облеченное в слова, нерациональное) есть Свой Ум (вернее: над-ум, сверх-ум)*, Свой НадУм.

— Сват Наум, покажись мне! — говорит Андрей.

— Нет, меня никто не может видеть, я то — не знаю что.

Невидимость обозначает неназванность. Сват Наум незрим, но слышим. Это внутренний голос, то есть интуиция.

«Интуиция — ушедший в подсознание опыт», — об этом напоминалось нам всегда и предлагалось основательно покопаться в своем душевном опыте, с целью пробудить интуицию.

Надо сказать, что мне трудно было нести искомое интуитивное содержание в своих всегда выносливых руках. Соната Метнера соч. 22 выбрасывала мое *тренированное* сознание «за борт» в два счета! Понимал, как тщедушно сознание и сколь многого оно не может удержать в рамках своих хрупких понятий и категорий. Поверить не себе разумному, но себе — иррациональному. Пойди и принеси!

Но — что?! Не выученный же текст!

Принеси бездну, экстаз, безумие, *ad irato*** и так далее. Как можно сыграть бездну?! Только положив ее у своих ног, как наглядное пособие.

Так приоткрывались двери в миры Шумана и Метнера.

В полной мере я только сейчас понимаю куда пойти и что принести. В обратную сторону от текста, *ad se ipsum*, к себе. Как сказал Мераб Мамардашвили***: «Человек идет к себе издалека». Гениально просто. До своей сущности еще нужно дойти! Безусловно, экзистенциальный мотив в мое исполнительское подсознание внедрила Наталья Ивановна. Даже попугай, живущий с нами тогда в общежитии на Ипподромской, 22, после нескольких «уроков» профессора Мельниковой стал произносить слово *экзистенциализм*. После чего иногда старательно добавлял: *Жан Поль Сартр*.

* Пословица от Наума-грамотника: «Пророк Наум поставит на ум!»

** Гнев. Ремарка, часто встречающаяся на страницах музыки Метнера.

*** Мамардашвили, Мераб Константинович (1930–1990) — советский философ, доктор философских наук, профессор МГУ.

МОЦАРТ

Моцарт — композитор, *замкнутый* в своем совершенстве. По этой причине его интерпретировать невероятно сложно. Совершенство необщительно и самодостаточно, как и все приближенное к идеалу.

Наталья Ивановна много показывала за вторым роялем. Ее агогика была настолько обаятельна и тепла, что любой невольно заразился бы способностью именно *так* прочитывать нотный текст. Я не был исключением. Во время показа ее лицо преображалось. До сих пор помню улыбку от появления фа-мажорного аккорда в начале репризы второй части сонаты № 10. Меняющиеся выражения лица были своеобразным *наглядным пособием* для того, кто в Моцарте пока ничего *не смыслил* (то есть, для меня). «Арпеджио* и гаммы с человеческим лицом!» — поражался я доселе непостижимому, но теперь открывающемуся содержанию сонаты KV 330 Вольфганга Амадея Моцарта.

Во времена Моцарта, узнавал я из рассказа учителя, исполнители, играя, живо общались с публикой: улыбались, кивком головы отвечали на приветствие, выражали удивление от встречи и тому подобное. Но не смели обнаружить, что им составляет вообще-то некоторое усилие не глядеть на клавиатуру! То есть всем видом показывали, что им ничего не стоит играть и общаться одновременно. Верх профессионализма в эпоху Просвещения.

Я тогда по наставлению педагога читал «Черного принца» Айрис Мердок, так что нужная цитата не замедлила явиться: «Совершенство ведет к немедленному отчаянию». Отчаянию от того, что разгадать совершенство абсолютно невозможно. Невозможно постичь его внутренние меры. Удивительная аргументация того, что совершенство музыки зиждется на несовершенстве и сложности человеческой природы. И необязательно только Моцарта.

Постепенно мы начинали постигать механизмы простоты. В общезитии, этажом выше, проживал Александр Никифоров, который по вечерам «выводил нас из житейского равновесия» первым унисоном в фантазии до минор Моцарта, повторяя его бесчисленное количество раз. Иронизировать над его поисками совершенства можно было сколько угодно, но он-то поехал на Первый конкурс им. Прокофьева в Ленинграде, а мы нет!

На уроках шел разговор о *сложной простоте*. Это понятие было заимствовано из книги Метнера «Муза и мода», которую Наталья Ивановна цитировала часто! Но где, как не в музыке Моцарта, простота требовала трудных исполнительских исканий и оправданий. Она говорила, что Рахманинова и все другое, чрезмерно трудное, сыграть проще! Кажется, опять парадокс. Но нет. Выучивая сложное, исполнитель находится в максимуме энергетических затрат, и это подвигает его к освоению теста любой сложности намного легче. Моцарт же физически *малозатратен*, но именно этот факт ведет к энергетическому *параличу*. Простая музыка, сыгранная просто, мертва. Но простая музыкальная речь, искусно артикулированная, проговоренная в лучших традициях заветов барокко, есть уже музыка сложная. Искусство артикуляции обладает поистине безграничными выразительными возможностями.

Однажды после исполнения сонаты № 10 мне сказали, что Моцарта так хорошо сыграть можно только в старости. Поразительно! Но я объяснил сей феномен проще: музыкальную речь мне поставила Наталья Ивановна, научив *разговаривать* на рояле.

* *Арпеджио*; *Арпеджо* (от итал. *arpeggiare* – играть на арфе) — извлекая звуки аккорда не одновременно, а поочередно.

Брамс открылся неожиданно и ярко. И это не был урок по специальности в триста двадцать шестом классе консерватории, а просто репетиция в Малом зале. Наталья Ивановна готовилась играть соч. 117 на концерте памяти Теофила Бикиса* и попросила послушать. Ее исполнение запечатлелось в памяти, как великолепная иллюстрация всех разговоров о незапланированном, живом исполнительском процессе.

Я когда-то проходил у нее соч. 116, но только теперь в живой «подаче» понял, как она воспринимает дыхание музыки Брамса и чего добивается в моем исполнении, а именно: *абсолютной незаданности исполнительского процесса!* Я реально прочувствовал, что настоящее исполнение зиждется на отсутствии автоматизма. И как бы ни всплывали в сознании расхожие фразы типа «Автоматизм дает свободу исполнения», или «Лучшая импровизация — *заготовленная* импровизация», — плакатность этих фраз одним махом заслонила реальный убедительный творческий опыт.

Понятно, что исполнитель импровизирует не ноты. Но что? Агогическую жизнь фразы и целой формы. Тут-то и должна царить спонтанность сиюминутности. Брамс помогает исполнителю преодолеть законы Такта и Формы и пробиться к живой речи.

Брамс — классичен, законы исполнения его произведений как бы заданы, его письмо «провоцирует» шаблонное исполнение. Брамс якобы понятен и очевиден. Если его исполнять исходя просто из развития фразы или такта, то получится «масло масляное», как говорила Наталья Ивановна. Исполнение будет «отдавать» выпренность и фальшивой выразительностью. Преодолеть фальшь возможно, перестав автоматически, просто по привычке, громоздить очевидности. Попытаться найти моменты, где фраза Брамса противоречит тактовости.

На своих увлекательных лекциях по «Истории фортепианного искусства» Наталья Ивановна иногда иронизировала над собственной склонностью к сложным высказываниям. «Теперь я скажу фразу, — она дотягивалась правой рукой до левого уха поверх головы и произносила: — Идеомоторная интросекция двигательных ощущений педагога в моторику ученика». Или левой рукой до правого уха: «Ассиметричный дуализм языкового знака». И тут же поясняла смысл изречений Карла Адольфа Мартинсена и Фердинанда де Соссюра предельно просто.

Сложное, если оно гениальное, просто!

Лекции проходили на высоком градусе познания и общения. Юмор и серьезность соседствовали друг с другом. После теоретического материала мы слушали в записи высокие образцы фортепианной интерпретации. Например, как Горовиц позволял себе в исполнении «наоборотную» динамику. Подобную манеру Наталья Ивановна называла эвристической.

Часто во время этих слушаний на пожарной лестнице занимались скрипачи, потому что их кафедра была рядом. Это мешало. Наталья Ивановна выходила на лестницу и «прогоняла» *скрипунов*, независимо от того, кто это был — Максим Венгеров или Вадик Репин.

Надо было видеть, как юные воспитанники могучей школы Захара Нухимовича Брона беспрекословно ей подчинялись. Сейчас такое трудно представить.

Никто не застрахован от будущей мировой славы!

* Бикис, Теофил Карлович — великолепный пианист-виртуоз, педагог, ученик Льва Власенко, преподавал на фортепианном факультете Новосибирской государственной консерватории. В 1989 году вернулся в Ригу, заведовал фортепианной кафедрой в Латвийской музыкальной академии им. Я. Витола.

МУЗИЛЬ

Известно, что это не австрийский композитор, а австрийский писатель. Но какой! Герой его романа — человек XX века, «герой своего времени», человек «возможности». Одна характернейшая черта главного героя, о которой он сам рассуждает, — *холодная страсть* — помогла нам понять сущность исполнительских тенденций XX века. Оксюморон наглядно выразил абстрактное понятие К. Мартинсена* о породившей все музыкальные стили XX века *экспансивной звукотворческой воле*. Нужно было только провести прямую параллель, и дверь в «святая святых» — мир экспансивной звукотворческой воли — открылась. К. А. Мартинсен, как и С. Е. Фейнберг имели неоспоримое преимущество в методических предпочтениях Натальи Ивановны. Их идеи — постоянные персонажи наших исполнительских интерпретаций.

Единственный роман Р. Музиля «Человек без свойств» был мне подарен Натальей Ивановной после *музилевских бдений* в общежитии. Бдения всесторонне и исчерпывающе олицетворяла философ Лидия Александровна Бердюгина**. Ее приглашала Наталья Ивановна специально для нас. Рассказы о Роберте Музиле, о его взгляде на общество, искусство и человека завораживали. Мысли писателя о добром и злом в человеке причудливо переплетались с комбинациями простого и сложного у Метнера. Я вспомнил, что и раньше слышал о подобной форме интерпретации нравственности от Натальи Ивановны на уроках по специальности:

Добрый по-доброму — единственно Бог.

Злой по-злomu — дьявол.

Добрые по-злomu и злые по-доброму — люди.

Причем добрые по-злomu — лицемерны. Только по-доброму злой человек — единственно возможная форма нравственности. Музиль как бы объяснил Метнера. Метнер считал, что музыка должна быть по-простому сложной, то есть обнаруживать сложную взаимосвязь простых элементов музыкального языка. Недопустимо складывать, хоть и просто, неоправданно сложные комплексы созвучий. Поздний Скрябин тому пример. Метнер называл подобное творчество «заигрыванием с хаосом»***.

Мы с трудом продирались через интеллектуальные тернии «Человека без свойств», а также различные эссе, и, следовательно, получали право на таинство входа в Незнаемое.

Лидия Александровна виртуозно *модулировала в первую степень родства* — в романы Германа Гессе и Томаса Манна, проводила параллели. Мы жадно глотали *сложное Незнаемое простыми* большими порциями. Как, впрочем, одновременно и большое количество тортов, что было совсем несложно. Впрочем, иногда было и сырное печенье (кулинарное сложное по-простому), которое пекла студентка Лена Нагорная (прозвища: Нагорная-Карабахова****, «Нагорная проповедь»), моя будущая жена. Она училась у Мэри Симховны Лебензон, но была постоянной участницей встреч.

* К. А. Мартинсен «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли».

** Л. А. Бердюгина работает на кафедре истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории.

*** Эти слова Метнера характеризуют творчество Дебюсси. Но в показательной степени — творчество позднего Скрябина. «Прометей», по словам Сабанеева, начинается так: спят разрушающие силы хаоса, к ним взывает властный, повелевающий голос... Заигрывание с Хаосом приводит к разрушению сознания.

**** Нагорный Карабах — территория этнополитического конфликта в годы перестройки в Закавказье.

Кстати, однажды, когда Мэри Симховна была в длительной европейской поездке, Лене посчастливилось получить порцию фирменного Незнаемого от Натальи Ивановны по «Крейслериане» Шумана.

Незнаемое — метафора, часто присутствующая в рассуждениях Натальи Ивановны, связывала ее совершенно особый мир с определенным содержанием музыки, которое она хотела донести. Я слушал репетицию. Вроде бы простая финальная пьеса цикла потеряла метафоричную *почвенную* стабильность и обрела блуждающий «безумный взгляд». Мельничка давала множество ассоциативных отсылок. Одна из них — меткий штрих немецкого романтика к портрету польского гения: «вазильковые глаза фиалок». Приведенная цитата поясняла слова Н. И. Мельниковой о том, что Шуман — до мозга костей романтик. Особенно при противопоставлении двух миров: Дионисия-Шумана и Аполлона-Шопена. Далее Наталья Ивановна добавляла, оттеняя портрет того же Шумана, что Шопен на эти слова крутил у виска.

Но вернемся к Музилю. После большого количества Музиля и сладкого Наталья Ивановна, устав от долгого напряженного внимания, устраивалась удобнее на диване и говорила, что нас спасет от пресыщения только селедка обыкновенная — *ivasi vulgaris*. И мы доставали селедку, лук репчатый и с удовольствием возвращались к прозе обычного дружеского существования. В поразительных опытах Высокого Состояния Души главное — вернуться на землю. Шутя говорилось, что исполнитель тем отличается от шизофреника, что, выйдя из себя, может возвратиться к себе, а шизофреник — нет.

Кроме философских, были и поэтические бдения. Мы собирались у Натальи Ивановны дома и, затаив дыхание, слушали стихи Цветаевой и Ахматовой. На стенах висели портреты этих поэтесс. Помню, как цветаевскую «Федру» нам читала Татьяна Гавриловна Карякина. Это было необычное, лишенное громкого актерского пафоса и заунывной *пономарской* манеры, чтение. Не секрет, что мало кто даже из актеров может читать ее стихи. Только великие! Ну и Татьяна Гавриловна! Удивительная экспрессия таилась в звучании ее тихого голоса. Сложные экспрессивные «сгущенные» цветаевские тексты произносились так понятно, что казалось, будто это *простая*, согретая страстью человеческая речь.

Мы знали, что Татьяна Гавриловна и сама писала стихи. Я позволю себе с ее разрешения процитировать одно.

*Свет,
В окна льется свет,
Ночь
Призрачно светла
И
Лунная дорога
Увела
Меня,
Мерцающая...
След
Гаснущей звезды,
Миг
Блеска красоты
И
Светлая печать так нежно
Тронула черты в безбрежном
Мире сна
Мечты ли...*

(Шуберт. Соната Ля-мажор, I часть)

На лекциях по «Истории фортепианного искусства» Н. И. Мельникова рассказывала, что когда-то ее серьезно занимал вопрос: Бах под париком лысый или нет? А Гендель?

Она выяснила. Оказалось, да, Бах — лысый. То есть парик для него — сущая необходимость. А для нелысого Генделя парик — обязательный атрибут, показатель светскости. Колоссальная разница, принципиальная для исполнителя, который интерпретирует их музыку.

Помню, на первом курсе (еще в классе В. И. Слонима) я играл Хроматическую фантазию и фугу И. С. Баха. Позднее она мне призналась, что мое исполнение ее удивило и обескуражило искусственно «выделанной» выразительностью. Ей трудно было понять причины исходящего из рациональной установки *нарочитого* (ее определение) интонирования. А я всего лишь рьяно выполнял педагогическую (точнее, методическую) установку Слонима. Но, «вириятно» (знаменитое слонимское произнесение цитировали все), делал это очень неумело. Искусственность еще не дозрела и не перешла в свою противоположность — естественность. Вспоминается известная сентенция, в парадоксальность которой до поры не вникаешь: «Ты хорошо *продумай* исполнение, чтобы получилось *естественно*». Вероятно, я недостаточно хорошо *продумал естественность* декламационной линии Хроматической фантазии.

Но на этот счет у Натальи Ивановны была своя методическая установка. Она вообще не исходила в искусстве интонирования из физики и рации, она вела через интуицию. Не вмешиваясь в пластику, призывала искать причины интонирования в сферах непластических. Слоним же властно «ломал» и переделывал. По его убеждению, наработанное соединение агогической манеры интонирования с технологией, если оно несостоятельно, нужно вовремя и в кратчайшие сроки переделать. А это возможно только так: старый перелом сломать — срastить заново правильно!

На четвертом курсе Наталья Ивановна дала мне токкату Ре мажор для того, чтобы получить возможность пойти в прочтении композиторского текста от нестандартного представления о Бахе, представления о веселом человеке, о композиторе с человеческим лицом.

Фа-диез мажорная fuga из Первого тома «Хорошо темперированного клавира» связана с другим воспоминанием. Предварительно полностью проанализировав структуру, я пытался играть произведение во всех тональностях. То ли меня поразил непостижимый факт умения Баха импровизировать фуги, то ли Наталья Ивановна хотела добиться стабильного бесперебойного мышления, но играя хотя бы в трех тональностях, намного лучше понимаешь процесс музыкального развития фуги и уже не зависишь визуально от клавиатуры и не опираешься на пресловутую мышечную память.

ШОПЕН

Неуловимый Шопен! В исполнительской стилистике музыки польского гения есть что-то необъяснимое. После одного экзамена (я играл балладу №4 Шопена) Наталья Ивановна недоумевала: откуда такая «неотесанность» исполнения, умозрительная натянутость и, как следствие, отсутствие тонкости? Другими словами, пошли насмарку все наши разговоры о естественности агогики, о *rubato*. Я не смог на эстраде выдать результата. Мало было времени? Малодушно убоился пойти за «собой любимым», держась за удобные рамки стандартного исполнения, за нор-

мальность и усредненность? Может, просто мешала *недовыученность* текста? Не наиграл достаточное количество часов?

Аристократическую грацию Шопена выучить невозможно. В том смысле, что невозможно заготовить и запомнить все агогические нюансы будущего исполнения. Шопен изменчив в самой сути. Неуловимо также шопеновское *žal*, без которого совсем уж невозможен его стиль.

Интерпретация музыки Шопена (и, безусловно, всякой другой) «не читки требует» от исполнителя, «а полной гибели всерьез»*.

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.*

Шопен возможен только, если ты *прожил* его жизнь, *прожил* его судьбу — прожил интуитивно.

Познать польское *žal* нам — русским — и отмерить ту меру агогики, которая рождалась польской кровью Шопена, возможно только на уровне некой общей интуиции, имеющей один *славянский корень*. Но *славянизмы* шопеновской агогики совсем несвойственны, скажем, славянину Чайковскому, или Скрябину, или Метнеру. У каждого очень разное, но *свое* славянское нутро. Если исполнитель пытается найти «теплоту» интонации, то у каждого композиторского высказывания получится своя «теплота». У Шопена всегда немного отстраненная и горделиво изысканная. У Скрябина — болезненная и надрывная. У Чайковского — сердечная. Наталья Ивановна полусхута, но, по сути, образно правильно говорила о «*коровьем*» тепле, присущем музыке Чайковского, безропотном и щедром.

Исполнительская «теплая» интонация рождается только в процессе *живого непосредственного сиюминутного импровизационного* высказывания. Все та же *непредзаданность* исполнительского процесса.

*И должен ни единой долькой
Не отступить от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца**.*

ДЕБЮССИ

В годы моего обучения в аспирантуре Наталья Ивановна предложила сыграть цикл из двенадцати этюдов Клода Дебюсси. Заманчивое предложение, но совсем «не по мне». Выбор был аргументирован тем, что не мешало бы сыграть музыку, не основанную на стереотипных формах движения. Звучание фактуры Дебюсси не имеет эквивалентов в мышечных ощущениях. В этом-то и была задача: научиться полагаться на представляемый образ звучания, а не на мышечные ощущения.

Разговора об удобстве («Из серии: сидя на диване») в этюдах Дебюсси не может быть и речи. Они не имеют наработанных пианистических формул. Конечно, неправильно утверждать, что фактура Дебюсси не является фортепианной, как принято говорить, памятуя Чайковского или Шуберта. Но дело не в том, что удобно, а что —

* Пастернак, Б. «О, знал бы я, что так бывает...»

** Пастернак, Б. «Быть знаменитым некрасиво...».

нет. Фактура и не должна быть обязательно фортепианно удобной. Прекрасный пианист Клод Дебюсси намеренно писал, не основываясь на двигательных клише, дабы дать в помощь самому же исполнителю предельную обостренность слуха.

Я получил для ознакомления запись всех двенадцати этюдов в исполнении великолепной пианистки Мицуко Утида (Mitsuko Uchida). Но тогда, взвесив свои силы в условиях филармонической работы, я отказался от этюдов, понимая, что не успею выполнить титаническую работу. Таким образом, дверь, за которой струился радужный свет импрессионизма, так и осталась до поры запертой, а она могла бы распахнуться в неизвестные тембральные миры намного раньше.

Конечно, я играю импрессионистов: М. Равеля, К. Дебюсси, Н. Черепнина, но не могу отделаться от мысли, что не все понял, не уловил знака, который отправил бы дальше вглубь иррационального.

СКРЯБИН

Стиль раннего Скрябина — мне предстояло играть цикл этюдов соч. 8 — нельзя понять без взгляда на беспрецедентность творческой эволюции композитора. Чувственный мир этюдов невероятно романтичен, но уже отравлен тоской по крайности, в них присутствует измерение бесконечности. Ранний Скрябин как ни странно коренится в позднем. Просто юношеская мятежность еще не понимает, что скоро она осознает себя как мятежность *прометеевская*, «богоборческая». По сути, стилевой *коллапс* спровоцирован был идеей Мистерии.

В начале семестра Наталья Ивановна вручила мне книгу Л. Сабанеева «Скрябин». Параллельно я должен был готовить доклад к одной из лекций по «Истории фортепианного искусства» на эту тему, для того чтобы глубже понять фортепианный стиль «священного безумца» (Сабанеев). Я «погрузился» в Скрябина. Книга приоткрыла завесу над тем, как изысканно-утонченный романтический Скрябин к концу жизни подошел к *черной черте* (1913). Как намеренно отказывающийся от «теплоты» человеческой речи, равнявший себя с *мессией* композитор вернулся к «желанию последней простоты». Не зная последней «простоты» *угасшего человеческого чувства*, нельзя найти простоту и экзальтированную свободу высказывания раннего Скрябина.

Сабанеев пишет, что Скрябин — безусловный фортепианный гений — знал ключ к исполнению своих сочинений. Только он один обладал особой «техникой нервов». Тайна произведения «исчезала, как только его произведения играл другой». Пианисты обречены всегда искать *скрябинский код*. Он вспыхивает миражами, то в капризной и спонтанной агогике, то в патетике высказывания, то в призрачном туше.

Наталья Ивановна приводила слова К. Бальмонта о том пластическом образе, который рождался у поэта от восприятия игры самого Скрябина. Бальмонт *видел*, как Скрябин «обнимал звук пальцами». На уроках мы искали своеобразные тактильные образы, соответствующие миражам звучания.

В двенадцатом этюде особую трудность представляют три такта (второй, четвертый, шестой). Верхняя фактурная граница левой руки доходит до ais^1 , h^1 и dis^2 . Это требует огромной растяжки и гибкости кисти левой руки — особой *сверхпластики*. Многие пианисты играют указанные крайние ноты правой рукой, что вполне удобно. Но Наталья Ивановна считала, что если композитор выписал подобную техническую трудность, то ее преодоление помогает найти заложенный пластический и, соответственно, звуковой образ. И, кстати, не позволит играть этюд слишком быстро. Ремарка вначале — *patetico* и никакого *allegro*.

Я вспомнил о Скрябине и этюде №12 еще потому, что он сопровождал меня в концертной работе в Новосибирской филармонии. Наталья Ивановна предложила мне на некоторое время заменить Лазаря Ефимовича Александровского в лекторийной музыкально-поэтической композиции по творчеству М. Цветаевой. (Лазарь Ефимович совмещал преподавание в Новосибирской консерватории с концертной филармонической деятельностью.) Я благодарен им за этот бесценный филармонический опыт, потому что всегда мыслил себя солистом филармонии.

ЛИСТ

Впервые, на третьем курсе, проходя сонату h-moll Листа, я услышал понятие «монтировать звук в звук». Монтировка поясняла тот факт, что звуки в аккорде могут находиться не только в звуковысотных или динамических отношениях, но и в тембральных. Например, все звуки аккорда могут *спрятаться* друг в друга, сплавиться, образовав новый невероятный тембр, а могут дать одному звуку «отслоиться» от общей массы и акустически парить над ней. Акустический потенциал созвучий огромен. Но не надо забывать, что он напрямую зависит от акустики помещения. Любой *планируемый* тембр может не состояться, не получив акустических ресурсов для своей реализации. То, что найдено в классе, может не пригодиться в зале. Для этого существуют акустические репетиции. Наталья Ивановна была чутка к тембральной составляющей звучания. Первая репетиция в зале, как она всегда замечала, приводила ее в шок. Потому что ученик не выдавал тот тембро-акустический результат, который был уже найден. Но это и понятно. Требовалось время для пристройки к залу. Вторая репетиция (а может и финал первой) была уже терпимее.

Высшие тембральные материи! А я все не мог взяться и выучить сонату технически. Попросил отпустить меня на неделю и дать возможность поучить сонату «рабочими приемами». Я же в прошлом ученик Слонима! Как без приемов! Помню, как меня за эти приемы возненавидели соседи по общежитию. Но годом раньше им было еще хуже. Представьте: Первый концерт Чайковского — приемами! Но не будем предаваться воспоминаниям...

Когда я выучил сонату Листа, честно, как положено по школе Слонима, Наталья Ивановна поразилась результату. Удивление ее было неподкупным, оно выразилось в иронично-восхищенной форме: «Это из серии: челюсть аккуратным балконом».

В связи с этим не могу не вспомнить широко цитируемый в студенческой среде диалог между учеником и учителем (Слонимом), ходивший в Консерватории как анекдот:

Слоним: (ученику): Ты учил приемами?!

Ученик: (в намерении понравиться): Конечно!

Слоним: Ну и дурак! (Подразумеваемая, что не всегда же учат приемами, только по необходимости.)

В другой раз.

Слоним: Ты учил приемами?!

Ученик: (в намерении понравиться): Нет!

Слоним: Ну и дурак!

Разумеется, соната требовала детальной технической работы. Ее необходимость Наталья Ивановна не отрицала. Но считала, что в работе всегда должна вести интуиция, которая подскажет способы реализации. Другое дело, что работать интуицией неимоверно трудно. Трудность не измерялась количеством проведенных за фортепиано часов. Хотя к «поп-искусству» Наталья Ивановна часто призывала. «Сесть и выучить», провести за инструментом энное количество часов (сколько необходимо) иногда играло решающую роль. Но слишком много, из заносчивого рвения, тоже не стоит.

Наталья Ивановна рассказывала, как однажды провела за инструментом одиннадцать часов! Казалось бы, похвально. Но потом не могла недели две себя заставить сесть и позаниматься: «тошнило» от музыки. В данном контексте приводились слова Марины Цветаевой: «Мне не важно, сколько вы можете поднять, мне важно, насколько вы можете напрячься». Не просто просидеть за инструментом, а умно позаниматься, напрягая внимание. Не просто сыграть, а исполнить с запасом прочности, не потеряв ни грамма внимания. Все «случайности» во время эстрадного исполнения, и это не новость, происходят вследствие отключения внимания. Поэтому один из способов тренировки заключался в умении играть выученное произведение три-четыре раза подряд, выполняя технические и художественные задачи. Например, получится ли удержать внимание, исполнив сонату Листа два раза подряд на полной выкладке? Если получится — прекрасно. Проще будет потом сыграть один раз — на репетиции, на экзамене, на концерте.

УСТВОЛЬСКАЯ

Творчество Галины Уствольской в моем сознании — пример современного творческого композиторского метода, исследующего *новейшее* содержание музыки, и пример, который красноречиво говорит в защиту всех *наших* — Денисова, Губайдулиной, Шнитке etc.

Кто-нибудь в классе обязательно проходил нечто *новейшее*. Помню Пятую сонату Г. Уствольской, написанную, можно сказать, «вчера» (1986). Разговор вокруг «брутальной» музыки был жаркий, аргументация Натальи Ивановны произвела на меня сильное впечатление. Видимый композиторский абсурдный прием* оправдывался предложенным привнесенным содержанием. Наталья Ивановна говорила о дикой первозданной силе в человеке, это она прорывается сквозь удары костями согнутых фаланг пальцев по клавишам рояля! Да еще на шесть форте! Она пыталась найти скрытое содержание в якобы *непонятном* произведении. И вообще очень любила пропагандировать новую музыку. В ее классе играли сюиту Г. Вилла-Лобоса «Куклы», сонаты Н. Метнера и П. Хиндемита. А *Ludus tonalis* она сама исполняла целиком! Поразительный музыкантский подвиг. Говорила о пуантилизме** А. Веберна. О том, что техника его письма трактует новое непроцессуальное ощущение времени. Веберн фиксирует остановившееся время — вечность.

Рассуждая о культуротворческой миссии исполнителей, о спасительном деле исполнительства, Наталья Ивановна видела профессиональную обязанность пианистов в том, чтобы непременно играть музыку современности. Дабы не оборвать нить преемственности. Иначе получается нелепо, что мы, живущие на рубеже

* Кластеры: *f-g-a-hu g-a-h-c'* исполняются ударом четырех согнутых фаланг левой руки.

** Пуантилизм (франц. *pointillisme* от *point* — точка) — живописная манера в виде мазков-точек.

XX–XXI веков, называем, к примеру, музыку Пауля Хиндемита и Белы Бартока современной! Абсурд.

Найти свой путь трудно. Но намного труднее пройти его весь до конца. Исчерпать все, что уготовано и предназначено.

Большая старательность ученика в отношении нотно-графического текста ее не вдохновляла. В том смысле, что это дело — само собой разумеющееся. Совсем плохо, когда ученик ставил это своей *основной* задачей. Она предлагала найти другой угол внимания, направленный «сквозь нотный текст». Старательно выученный текст — это профессиональная совесть, но это — середина пути, распустье. Потом нужно, отождествив себя с текстом, выбрать свою дорогу и пройти ее всю до конца. Суметь подняться над усредненностью, над «болотом» обыденности привычных и устоявшихся исполнений. Даже если кажется, что подобное невозможно. Вопреки! Наталья Ивановна приводила выразительный пример барона Мюнхгаузена, который сам вытянул себя из болота за волосы. «Выбрать свою дорогу», «вытянуть себя за волосы» возможно только, оперевшись на мировоззренческую позицию.

Наталья Ивановна Мельникова формировала широкое музыкантское мировоззрение, в пространстве которого только и мог родиться правильный мотив, лежащий в основе исполнительского дела.

Она говорила, что если ученик не хочет подниматься над собой, то учитель бессилен перед нежеланием ученика. Зачем «тянуть бегемота из болота», если ученик «по собственному желанию» не хочет этого. При этом цитировала Цветаеву: «Что мне делать с грузом нехотения?»

Но всегда, если ученик желал достичь какой-то цели, она помогала ему, не считаясь со временем. Помогала во всем и, прежде всего, прийти к себе.

Ad se ipsum

