



Елена ФЕДОРОВИЧ

ВЕЛИКИЙ ГИЛЕЛЬС

Елена Федорович
Великий Гилельс

«Автор»

2007

Федорович Е.

Великий Гилельс / Е. Федорович — «Автор», 2007

Книга содержит размышления о жизни и творчестве великого музыканта Э.Г. Гилельса. В ней приводятся малоизвестные факты его творческой биографии и примеры ее освещения в различных публикациях. На основе критического анализа литературы о гениальном пианисте делается попытка определить истинное место Э.Г. Гилельса в отечественной и мировой культуре.

© Федорович Е., 2007

© Автор, 2007

Содержание

Конец ознакомительного фрагмента.

15

ЕЛЕНА ФЕДОРОВИЧ

ВЕЛИКИЙ ГИЛЕЛЬС

ЕКАТЕРИНБУРГ 2007

От автора

Книга о Гилельсе задумывалась автором к 100-летию великого пианиста, которое будет отмечаться в 2016 году. Предполагалось еще долго собирать материал, осмысливать жизненный и творческий путь Гилельса, анализировать причины его недооценки нашими современниками и молчания вокруг его имени.

Но жизнь внесла коррективы в эти планы. К 90-летию Гилельса достаточно внезапно был нарушен имевший ранее место «заговор молчания» о нем: открылся интернет-портал Эмиля Гилельса с уникальными материалами и фотографиями; в большом количестве вышли диски с его записями, а также фильм «Неукротимый Гилельс» и статьи в прессе, в которых такие крупнейшие деятели искусства, как Т. Хренников, Р. Щедрин, А. Эшпай, В. Мержанов, Т. Алиханов, В. Горностаева, давая высочайшую оценку искусству и человеческим качествам этого уникального артиста, практически в один голос говорят о его недооцененности, о несправедливости сложившейся вокруг него ситуации.

Одновременно стало известно, что издательством «Классика-XXI» принята к публикации книга о Гилельсе, написанная профессором Григорием Гордоном – крупнейшим знатоком жизни и творчества великого пианиста, одним из немногих музыкантов, кого на протяжении долгих лет удостаивал личным дружеским общением сам Эмиль Григорьевич. Ранее им же были написаны интереснейшие статьи о Гилельсе; книга тоже могла быть опубликована раньше, но... предложения напечатать ее поступали только из-за рубежа, где имя Гилельса всегда было окружено громадным почетом, а российские издательства по неясным причинам отвергали правдивую книгу о нашем гениальном пианисте. Но вот, наконец, на фоне общего «потепления» ситуации вокруг этого имени издательство «Классика-XXI» не убоилось негласной цензуры.

В этот период судьба свела меня лично с Григорием Борисовичем Гордоном. Щедро делюсь знаниями и воспоминаниями о Гилельсе, профессор Гордон пошел вразрез с общепринятыми представлениями об осторожности автора написанной и еще не опубликованной книги и стал убеждать меня немедленно оформить и издать мои собственные материалы и размышления. При его непосредственной помощи была написана данная книга.

Выражаю огромную благодарность Григорию Борисовичу за бесценное общение и щедрую помощь. Хочу также отметить, что мой труд был закончен до того, как вышла из печати его замечательная книга «Эмиль Гилельс /за гранью мифа/». «Подгонять» свой текст под вышедшую книгу, изымать или уточнять в соответствии с ней отдельные эпизоды я намеренно не стала, ограничившись внесением книги Г.Б. Гордона в ряд цитируемых изданий. В отличие от фундаментального труда Г.Б. Гордона, данная книга является не биографией и не творческим портретом Гилельса, но прежде всего эмоциональным откликом на сложившуюся к его 90-летию ситуацию и одновременно – попыткой проанализировать ее причины глазами человека иного поколения. Именно поэтому я не стала вводить в текст имеющиеся, хотя и в небольшом количестве, личные воспоминания: видеть и слышать Гилельса мне довелось только, когда я была ребенком. Обобщение всех материалов о Гилельсе должно произойти в ближайшие годы и оформиться к 2016 году в масштабный труд, в котором, хотелось бы надеяться, примут участие все, кому небезразлична эта уникальная личность.

Я приношу также искреннюю благодарность всем, кто помогал мне в работе над книгой: Кириллу Гилельсу, внуку великого пианиста, за активную помощь предоставлением материалов из семейного архива.

Петру Никитенко, зятю Гилельса, за интереснейшие рассказы, живо воссоздающие человеческий облик Эмиля Григорьевича.

Профессору Феликсу Готлибу, ученику Гилельса, инициатору гилельсовского портала, за помощь в подготовке материалов и ценные консультации.

Музыковеду Елене Полоцкой – за моральную поддержку, научное редактирование и подготовку книги к изданию.

ПРЕАМБУЛА

Для отечественных слушателей середины – второй половины XX века имя «Эмиль Гилельс» было синонимом слова «пианист». Оно повторялось по радио и телевидению, печаталось в центральной прессе и выглядело одним из символов государственности, ее официально-культурной части.

Звучало с нарастающей громкостью, начиная с конца 1940-х гг., и второе имя – Свято-слав Рихтер. Оно вызывало несколько более сложные чувства: официоз смешивался в нем с едва уловимым оттенком полузапретности, какой-то оппозиционности. Возможно, что широкая публика этого не ощущала; но среди музыкантов это витало в воздухе, улавливаясь ими.

Советское государство так построило свою идеологическую пропаганду и взаимоотношения с собственным народом, что все официальное вызывало немедленное отторжение, а оппозиционное или даже только слегка на него похожее – жгучий интерес. Поэтому когда советские люди слушали Рихтера, их ожидания бывали полностью удовлетворены: он играл великолепно. Искусство же Гилельса вызывало... шок, потому что и он играл потрясающе, – а этого по всем советским идеологическим канонам не могло, не должно было быть. В сознание советского человека прочно вошло, что если что-то пишется в газете «Правда», то это обязательно неправда, и т.д. А тут перед слушателями вставало необъяснимое явление: газеты, начиная со страшных 1930-х годов, повторяют имя Гилельса и превозносят его так же, как имена официальных советских писателей (все прекрасно знали, что неофициальные, гонимые – лучше), как имена художников, пишущих портреты вождей (всем было ясно, что это не художники) – и вдруг официально признанный пианист гениально играет на рояле.

Конечно, такие исключения в целом случались: например, «официальный» скрипач Давид Ойстрах, так же, как и Гилельс, приглашавшийся на правительственные концерты и превозносившийся в советской прессе, играл тоже гениально. Но этот случай был менее острым, поскольку у Ойстраха не было оппозиционной «пары»: надо отдать должное скрипачам – они сумели не «столкнуть» Д. Ойстраха и Л. Когана, предоставив слушателям чтить обоих замечательных, каждого в своем роде, музыкантов. У пианистов, к сожалению, так не получилось. Эмилю Гилельсу и Святославу Рихтеру не было тесно на пианистическом Олимпе, а вот многим их коллегам и части слушателей кажется, что места для двух гениев не хватает. Нужно непременно назначить кого-то одного (ведь именно так нас учила советская идеология: может быть только один вождь, одно «единственно верное учение»...). Открещиваясь сейчас от этой идеологии, отдавая предпочтение тем, кто стоял от нее как можно дальше, большинство продолжает пользоваться той же методологией, на которой она базировалась.

Почему около имени Гилельса возник призыв советского «официоза»? Отчего имя Рихтера казалось полузапретным? Кому и зачем понадобилось сделать их соперниками? Почему и кем, наконец, имя величайшего пианиста XX века Эмиля Гилельса, неизмеримо чтимое повсюду в мире, у него на родине в последние два десятилетия отовсюду вычеркивается, замалчивается, принижается?

Эти вопросы столь остры, и их накопилось так много, что пора начать делать попытки на них ответить.

ДВА ГЕНИЯ

Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер. Эти два уникальных музыканта имеют мало соперников в мировом пианизме целого столетия и не имеют их в отечественном. Исполнинский масштаб во всем: всеохватном репертуаре, глубине концепций, исполнительской воле, звучании; обширнейшие гастроли по всему миру на протяжении десятилетий; огромная сокровищница высококачественных записей; наконец, мастерство не просто совершенное, а более высокое, чем можно было даже представить до того, как мир услышал этих пианистов, – вот далеко не полный перечень принесенного их искусством. Можно только позавидовать людям старшего поколения, которые имели возможность постоянно слышать их «живое» исполнение; нам остается наслаждаться записями, которые столь изумительны и непревзойденны, что мы и сейчас говорим и пишем о каждом из них в настоящем времени: не «играл», а «играет»...

Казалось, страна, давшая миру двух таких музыкантов на одном историческом отрезке, должна только гордиться этим. Да и не одна страна: цивилизованные люди во всем мире бывают счастливы, когда им доводится жить в одно время с гениями. Однако на пространстве сегодняшней России соседство двух гигантов вызывало и вызывает не только положительные эмоции.

Гилельс и Рихтер – или Рихтер и Гилельс? В ушедшем столетии Гилельса обычно называли первым – потому, что он примерно на двенадцать лет раньше стал широко известен и на столько же раньше ушел из жизни. Вопрос же, кто из них «лучше», а кто «хуже», поначалу не возникал, потому что искусство – это не спорт. Могли отмечать, что такие-то произведения убедительнее прозвучали у Гилельса, а такие-то – у Рихтера. Кому-то всегда и во всем больше нравился один, а кому-то другой. Отмечали, что у Гилельса интереснее звук, и его искусство в эмоциональном отношении «теплее»; у Рихтера поражали смелость и новизна трактовок, а его эмоциональное воздействие можно было сравнить со стихийным захватывающим вихрем.

В этой паре много загадочного. То, что два таких гиганта вышли из рук одного и того же педагога, удивительно, но все же объяснимо: класс Г.Г. Нейгауза был притягателен для самых талантливых. Но, кроме того, они родились с разницей в полтора года и росли в одном и том же городе – Одессе. Впоследствии концертировали часто по одним и тем же странам и городам, возвращаясь неизменно в одну и ту же Москву (у обоих было много возможностей уехать на Запад, где они стали бы миллионерами, и оба этого не сделали); имели «сверхрепертуар», «сверхвиртуозность», сверхъестественную волю, ритм и т.д. – можно перечислить все важнейшие составляющие мастерства пианиста. На этом, как обычно считают, сходство заканчивается.

В прошлом столетии их не принято было сравнивать между собой – по крайней мере, открыто. К примеру, Д.А. Рабинович предпринял такую попытку в книге «Исполнитель и стиль», но сравнительные характеристики Гилельса и Рихтера написаны с осторожностью. Автор ограничивается констатацией «антеевского» начала у Гилельса и «прометеевского» – у Рихтера, добавив, что обоих объединяет выход за традиционные рамки представлений о «романтическом» или «классицистском» пианизме, а также особого рода динамизм¹. Можно также отметить, что именно традиция «несравнения» сама по себе свидетельствует о равновеликости обоих гениальных музыкантов; разных, пусть даже несравнимых, но в общей сумме качеств все-таки не могущих быть поставленными один выше другого.

¹ Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. М., 1979. С. 99-100.

МИФЫ. МИФ ПЕРВЫЙ, «УЧЕНИЧЕСКИЙ»

Существовало, однако, уже и тогда одно, но весомое исключение из этой традиции «несравнения»: Г.Г. Нейгауз позволял себе, и неоднократно, ставить Рихтера не только над Гилельсом, но и вообще над всеми пианистами. Первым обратил на это внимание читателей Л.А. Баренбойм. После выхода книги Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» он выступил со статьей в журнале «Советская музыка»², в которой обстоятельно проанализировал достоинства и недостатки книги. В частности, Л.А. Баренбойм отметил, что Г.Г. Нейгауз возвращается к имени Рихтера при рассмотрении любого вопроса, и что упоминания о Рихтере сопровождаются не всегда тактичными сопоставлениями.

Отвечая на критику, Г.Г. Нейгауз в предисловии ко второму изданию назвал свою книгу личным высказыванием, в котором он может, не следуя мнимой объективности, выражать свои предпочтения. Текст второго (и последнего прижизненного) издания остался почти без изменений, если не считать того, что само предисловие ко второму изданию добавило восторженных эпитетов в адрес Рихтера и тех самых нетактичных сопоставлений, о которых писал Баренбойм. К примеру, именно в предисловии ко второму изданию Г.Г. Нейгауз привел броскую фразу будапештского критика: «Собственно, есть два пианиста – Франц Лист и Святослав Рихтер. Первого я не слышал. Второго знаю». Приводя эту фразу (и, видимо, соглашаясь с ней), Г.Г. Нейгауз тем самым ставит Рихтера уже и над Антоном Рубинштейном, и Рахманиновым...

Победы в этом споре не одержала ни одна из сторон, но голос Г.Г. Нейгауза – и в этой книге, и в статьях, – звучал «громче». Великолепная книга, вышедшая с тех пор многими изданиями и огромными тиражами, заполнила полки библиотек музыкальных учебных заведений, стала настольной для всех серьезных музыкантов. Статья Баренбойма, опубликованная в академическом журнале, осела в архивах.

Только спустя более четырех десятилетий, когда уже ушли из жизни не только Г.Г. Нейгауз и Л.А. Баренбойм, но и Э.Г. Гилельс и С.Т. Рихтер, у исследователей их творчества появилось естественное желание разглядеть «большое на расстоянии». В 2000 году появилась статья ученика Г.Г. Нейгауза Г.Б. Гордона «Импровизация на заданную тему»³, автор которой вернулся к теме «Рихтер и Гилельс», а также к теме «Рихтер и все остальные пианисты», обозначенной в книге Г.Г. Нейгауза.

Как отмечает Г.Б. Гордон, все прочие пианисты, включая такие величины, как Софроницкий, Гилельс, Зак, Оборин, а далее и Гофман, Бузони, Годовский, Карреньо, Розенталь, д'Альбер, Зауэр, Есипова, Сапельников, Метнер у Нейгауза идут «списком», а Рихтер – всегда *над* этим списком⁴. Это уже само по себе выглядело, мягко говоря, некорректным – к примеру, сохранилось свидетельство того, что В.В. Софроницкий, всегда имевший с Г.Г. Нейгаузом общие творческие позиции, был этим обижен. Так, И.В. Никонович приводит в своих воспоминаниях о Софроницком следующий эпизод: «– А книга Нейгауза? – Ну, это было что-то ужасное. Он [В.В. Софроницкий] узнал, что вышла эта книга, срочно просил ее достать – я чуть ли не в издательство ходил, пока ее еще в магазинах не было. Принес ему, он был страшно доволен, поглаживал обложку, сказал, что будет изучать внимательно. И – полное молчание. Через несколько дней я пришел, думал – мы будем сейчас об этой книге говорить, – ничего, никакого разговора. Через какое-то время я робко спросил его: “Ну, а как книга?” “Ой, не

² Баренбойм Л.А. Книга Г.Г. Нейгауза и принципы его школы // Советская музыка, 1959, № 5.

³ Гордон Г.Б. Импровизация на заданную тему // Волгоград – фортепиано – 2000: Сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства. Ред.-составитель М.В. Лидский. Волгоград, 2000. Данная статья опубликована также в сборнике «Фортепиано: вчера, сегодня, завтра». Екатеринбург, 2006.

⁴ Указ. сборник. С. 181.

говорите мне ничего об этой книге! Сплошные алкогольные пары, в его жилах уже течет алкоголь». Все, больше никакой реакции»⁵.

Но если в отношении всех остальных в этих блистательных «списках» Г.Г. Нейгауз ограничивался только возвышением над ними Рихтера, ничего критического о них самих не говоря, то Гилельсу у него всегда доставалось вдвойне: и самим присутствием в «списках», и, так сказать, отдельно. В статье Г.Б. Гордона⁶ уже убедительно показано, как несправедливо обходился Г.Г. Нейгауз с этим своим учеником: он непременно считал нужным толкнуть, унижить Гилельса, возвеличивая одновременно, на соседних страницах, Рихтера. Это и знаменитые «пиво, бифштексы и соска»⁷, и сомнительный комплимент насчет октав в «Испанской рапсодии»⁸, и многое другое – собственно, этого всего не стоило бы здесь перечислять, поскольку, повторяю, все это уже написано и справедливо раскритиковано Г.Б. Гордоном, если бы его статья была доступна всем желающим, – а она недоступна, потому что публикации, положительно освещающие творчество Гилельса, в последние два десятилетия выходили почти исключительно маленьким тиражом в провинции⁹.

Во всяком случае, любому, кто знаком с книгами Г.Г. Нейгауза¹⁰, ясно, что Гилельс у него всегда – *ученик*, причем ученик даже не самый лучший, которому многое не дается или дается не так, как нужно. Его можно иногда и похвалить, чаще всего за «технику», снисходительно; но обязательно надо и поругать, ему же на пользу, разумеется. Чтобы исправился.

И на этом фоне – Рихтер, всегда гениальный и все умеющий, с того самого момента, когда он впервые пришел в класс Нейгауза. Рихтер никогда у Нейгауза не выглядит учеником, как будто он никогда ничему не учился и сразу стал великим мастером. Ни в одном издании нет у Нейгауза упоминаний о том, что у Рихтера что-то не получалось. Да и вообще, тема занятий с Рихтером у него почти не развита, и из написанного им о своем любимом ученике можно почерпнуть только, что учитель учеником всегда восхищался. К примеру, он писал: «Я не горжусь Рихтером как своим учеником, я бы мог в крайнем случае гордиться тем, что, выбирая учителя, он остановился на мне, грешном. Для таких талантов, как Рихтер, не так уж существенно, у кого они учились. Одно могу сказать с уверенностью: я до конца моих дней буду не только восхищаться Святославом Рихтером, но и учиться у него»¹¹.

Объясняют такое разное обращение Нейгауза с двумя своими самыми выдающимися и знаменитыми учениками чаще всего тем, что Гилельса он впервые слушал еще шестнадцатилетним, а Рихтера узнал, когда тот был уже сложившимся человеком; что Гилельс, придя к Нейгаузу, имел блистательный аппарат, но ему еще предстояло расти художественно, а у Рихтера все было наоборот, и Нейгаузу такой вариант подходил больше, поскольку он всегда ставил «дух» выше «материи».

Думается, что это не полное объяснение. Гилельс не мог играть «бездуховно» и до занятий с Нейгаузом, иначе он не победил бы в 1933 г. на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, в жюри которого работали выдающиеся музыканты, и о том, как играл Гилельс в ранней юности, лучше всех сказал Я.В. Флиер: «Я абсолютно убежден, что уже

⁵ Никонович И.В. Воспоминания о Софроницком (Дополнение: И.В. Никонович отвечает на вопросы М.В. Лидского) // Волгоград – фортепиано – 2000. С. 137.

⁶ Гордон Г.Б. Импровизация на заданную тему. Указ. сборник. С. 172 – 217.

⁷ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Издание третье. М.: Музыка, 1967. С. 192.

⁸ Там же. С. 204.

⁹ Когда эта книга готовилась к выходу в печать, издательство «Классика-XXI» опубликовало книгу Г.Б. Гордона «Эмил Гилельс /за гранью мифа/».

¹⁰ Кроме книги «Об искусстве фортепианной игры», также статьи Г.Г. Нейгауза в книге: Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1983.

¹¹ Цит. по: Нейгауз Г.Г. Святослав Рихтер (Творческий портрет) // Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. С. 240. Данная статья была опубликована ранее в газетах «Культура и жизнь», 1960, № 9; «Советская культура», 1960, 11 июня и журнале «Советский Союз», 1961, № 11.

в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса. Неоднократно возвращаюсь к такой мысли: насколько же глухи и недалёковидны оказались некоторые критики и биографы Гилельса, воспринявшие его только как фантастического виртуоза, “просмотревшие” (а вернее, “прослушавшие”) в нем еще и потрясающего музыканта!»¹².

В то же время у Нейгауза Гилельс многому научился и в плане мастерства, об этом впоследствии писал Л.А. Баренбойм: «В памяти Гилельса (“в моей благодарной памяти”, как он говорит) сохранился ряд конкретных вещей, которым он обучился у Нейгауза»¹³. А Рихтер, несомненно, учился у Нейгауза всему: и мастерству, пианизму, который в момент знакомства с Нейгаузом не был еще у Рихтера совершенным, и, бесспорно, «художественному» тоже: не могли же они с Нейгаузом говорить только о «технике».

Так что дело не в очередности постижения «художественного» и «технического», а в каких-то личностных моментах. Ну не нравился Нейгаузу Гилельс, а Рихтер, напротив, очень нравился. Это бывает; нехорошо, конечно, что Нейгауз, с его гигантским музыкальным и вообще художественным авторитетом, позволял себе совершенно не сдерживать личных пристрастий и открыто высказывать это в статьях и книге. Но ему, считали все, это прощательно; в конце-то концов, он имел право, как никто, решать, каким образом ему критиковать Гилельса, поскольку Гилельс – его ученик. И вообще, Генрих Густавович, как отмечали все знавшие его, был человеком открытым, эмоциональным, увлекающимся и любил бурно втягивать окружающих в свои пристрастия. Его и за эти качества в том числе так любили, они составляли часть его обаяния.

Ну, а вопрос, почему так доставалось от Нейгауза именно Гилельсу и никому другому, достаточно ясен. Потому что Нейгауз очень любил Рихтера, буквально как сына (и Рихтер потом говорил, что считает Нейгауза своим вторым отцом); возможно, он нашел в Рихтере себя «своей мечты» или еще что-то в этом роде, но сам факт ни у кого не вызывает сомнений. А тут рядом – Гилельс, тоже его ученик, и ни в чем Рихтеру не уступающий; более того, был период, и длительный, когда Гилельс бесспорно считался «номером один», а Рихтера в это время еще никто не знал. И, конечно, Нейгауз, с его безграничным художественным кругозором, музыкальным чутьем и огромным опытом сам не мог не понимать истинный масштаб Гилельса и, следовательно, равновеликость этих двух его учеников. Поэтому для того чтобы возвеличить Рихтера, необходимо было принизить именно Гилельса.

Между тем, у многих добросовестных и не очень профессионально подкованных читателей книги и статей Нейгауза (а профессионально подкованных всегда меньше, чем остальных) вполне могла сложиться по их прочтении уверенность, что многие другие пианисты тоже играют лучше Гилельса: ведь Нейгауз ничего плохого о них не пишет, а пресса их, в общем, хвалит. А вот Гилельс... как много у него недостатков.

От всего этого даже у квалифицированных музыкантов оставалось неясное, почти подсознательное ощущение того, что в чем-то Гилельс все-таки «хуже». Рихтер – художник, а Гилельс только виртуоз. Рихтер парит в облаках, а Гилельс стоит на земле. Причем, что интересно, не только по отношению к периоду ученичества, о котором вроде бы писал Нейгауз, но и по отношению ко всему творчеству, во все периоды. Так произошла незаметная подмена – одна из многих, как мы увидим. Родился *миф первый*: «Гилельс – вечный ученик».

Раз осталось у большой аудитории учеников, почитателей и просто читателей Нейгауза такое ощущение – значит, «великанов» начали сравнивать. Принято – не принято, дурной тон – не дурной, а практически все, сказав что-то об исполнении одного, обязательно стали добавлять: «А вот другой...». Восхитившись Рихтером, непременно поминали Гилельса – как,

¹² Флиер Я.В. Щедрость художника // Советская музыка, 1976, № 10. Данная статья опубликована также в сборнике «Яков Флиер: Статьи, воспоминания, интервью». М.: Советский композитор, 1983.

¹³ Баренбойм Л.А. Эмиль Гилельс. М.: Советский композитор, 1990. С. 69.

дескать, у него все это «ниже», – видимо, им казалось, что Рихтер этим еще приподнимается. Обиженные поклонники Гилельса, естественно, стали выдвигать контраргументы. Начало было положено.

В печати всего этого в советское время не было – речь идет о мнениях, разговорах, которые, однако, в музыкантской среде всегда значат очень много. «Мнения» передавались ученикам, впитывались ими. И Гилельс незаметно в неофициальной табели о рангах стал вторым. Что же хорошего, когда вечно что-то не получается? Парадоксальным образом развитию этого мифа способствовало действительно имевшее место замечательное свойство Гилельса: всю жизнь находиться в постоянном развитии, никогда не стоять на месте. То же, что это свойство присуще всем большим художникам, в том числе и Рихтеру, не акцентировалось.

Это также шло от Нейгауза: он, на самом-то деле как никто наблюдавший и знавший эволюцию Рихтера, или совсем умалчивал, или туманно намекал на то, что в начале пути у Рихтера что-то могло быть несовершенным или незрелым. «Кухню», обязательную для любого, даже самого большого художника, Нейгауз в случае с Рихтером ото всех скрыл. Как Рихтер достиг таких высот – это должно было оставаться для всех смертных загадочным, а ореол загадочности всегда приподнимает человека.

В случае же с Гилельсом, напротив, Нейгауз усердно, сверх всякой меры, раскрывал все «кухонные секреты», при этом как отмечая действительные трудности, неизбежно присутствующие на пути большого музыканта, ставящего себе грандиозные задачи, так и придумываемая мнимые – достаточно вспомнить, например, его рассуждения об исполнении Гилельсом Сонаты Шопена b-moll, приведенные Г.Б. Гордоном в его статье «Импровизация на заданную тему». Вот цитируемый им фрагмент из статьи Г.Г. Нейгауза, написанной в 1938 году: «То, что мы называем пианистическим уровнем, – в этом достижение Гилельса настолько грандиозно, что совершенно ясно, что он уже сейчас один из крупных пианистов мира. Если взять исполнение Сонаты b-moll Шопена, надо сказать, что темп марша был быстрее, чем хотелось бы. Раньше он тоже играл его быстро, но потом это выровнялось, а на концерте опять всплыло. Мне вспоминаются интереснейшие занятия с Гилельсом, когда мы с ним проходили эту сонату Шопена. Технически у него все великолепно выходило. Но кое-что все-таки было не так, как хотелось бы». Комментарий Г.Б. Гордона: «Вот видите какой Гилельс: ну никак не может играть марш медленнее! И, главное, ведь уже научился, так нет! – на концерте опять всплыло! И это говорится сразу после брюссельского конкурса – в этом же году! – где Гилельс, сыграв эту сонату, вызвал настоящую сенсацию; и после того, как он – еще раньше – впервые сыграв ее в Большом зале консерватории, поднял на ноги весь зал!»¹⁴.

Придаться к чему-либо из написанного Нейгаузом, однако, трудно: в вопросах интерпретации всегда может показаться, что было что-то не так, любой музыкант имеет право на свое понимание, к примеру, темпов у Шопена, а уж Нейгауз – тем более. И сам факт того, что он щедро делился со всеми трудностями обучения Гилельса, казалось, можно было только приветствовать: вот, знаменитый педагог честно рассказывает, как он учил не менее знаменитого ученика; насколько, разумеется, это полезно всем обучающимся фортепианному искусству!

Эти двойные стандарты, заложенные Нейгаузом, перекочевали в тон и стиль критической прессы о Гилельсе и Рихтере внутри СССР, даже, можно сказать, стали их методологической базой. В статьях о Рихтере никогда не упоминалось о каких-то трудностях (и в то же время подобные упоминания есть, к примеру, в статьях и литературе о творческом пути Рахманинова, Горовица, Оборина и других великих пианистов, они вообще приняты как совершенно естественные, – в меру, разумеется). О Рихтере – нет. Даже «задним числом», что, вот, дескать, наверное, было трудно достигнуть такого качества исполнения, – даже этого практически не

¹⁴ Цит. по: Гордон Г.Б. Импровизация на заданную тему. Указ. сборник. С. 203-204.

было. Только в настоящем времени, только как уже состоявшееся совершенство загадочного происхождения.

А литература о Гилельсе, как замечали многие, о чем в конце жизни замечательного пианиста с горечью писал Л.А. Баренбойм и позднее, еще более подробно, – Г.Б. Гордон, – почти вся шла под грифом «ему трудно, но он очень старается». Начиная с совершенно курьезных заголовков статей 1930-х гг. типа «Воспитание Эмиля»¹⁵, где перефразировано название одного из хрестоматийных трудов по педагогике: Ж.-Ж. Руссо, «Эмиль, или о воспитании» (это писал не Нейгауз, но он уже и тогда был законодателем мод), кончая сформировавшейся у многих (к счастью, не у всех) советских критиков привычкой и зрелого, и даже позднего Гилельса рассматривать сквозь призму ученичества, подчеркивать, что он постоянно чего-то достигает, все никак не достигнет. Это шло красной нитью, всякое чувство меры в этом отношении было потеряно – об этом подробно и прекрасно сказано у Гордона, не стоит здесь повторять. Значительный вклад в этот миф внесла и широко известная книга С.М. Хентовой¹⁶, на которой мы еще остановимся позднее.

Одного этого мифа уже было бы достаточно, чтобы Гилельс в сознании многих музыкантов и даже части более широкой аудитории (но не в реальности!) переместился на вторую ступень вслед за Рихтером.

Но одного мифа недоброжелателям Гилельса показалось мало. Были созданы и другие.

МИФ ВТОРОЙ, ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ

Если бы завистники Гилельса ограничились только мифом об ученичестве, многое осталось бы непонятным. Почему тогда Гилельс, у которого все время «что-то не получается», имеет такой высокий статус в СССР? Официально Гилельс и Рихтер считались равными: оба Народные артисты СССР, оба Герои социалистического труда и лауреаты Ленинской премии. Это были высшие звания, так называемая «триада», которую в СССР имели буквально считанные деятели искусств.

Небольшие отличия внутри этого статуса все же существовали. Гилельс был более вовлечен в официальную жизнь государства: его приглашали еще к Сталину играть на различных мероприятиях, и позднее тоже; он ездил играть на Потсдамскую конференцию в 1945 г. (Рихтер в то время был властям еще практически неизвестен); затем Гилельс возглавлял пианистическое жюри первых четырех конкурсов им. Чайковского; до середины 1970-х гг. был профессором Московской государственной консерватории (Рихтер категорически отказался преподавать и в ней, и где-либо вообще); наконец, Гилельс еще во время войны вступил в коммунистическую партию, а Рихтер в ней не состоял.

Было и отличие в противоположную сторону: Гилельс, несмотря на столь благополучное официальное положение, часто, как уже говорилось, становился объектом недоброжелательной критики внутри СССР. Зарубежные рецензии о нем были блестящими, как и отзывы таких музыкантов, как Рахманинов, Боровский, Арт. Рубинштейн, Тосканини, Сибелиус и многие другие. А вот у некоторых советских критиков, с легкой руки Нейгауза, а также, вероятно, еще и в силу того, что на большую сцену Гилельс попал совсем юным, сложилась устойчивая привычка его поучать (о тоне и содержании недоброжелательных статей о Гилельсе писали Л.А. Баренбойм и Г.Б. Гордон).

Казалось бы, высшие оценки со стороны величайших музыкантов столетия должны были заставить критиков задуматься, прежде чем поучать и недоброжелательно критиковать Гилельса. Правда, не обо всех восторженных высказываниях в его адрес они знали, причиной

¹⁵ Таково название рецензии В. Городинского (Сов. искусство, 1934, 17 февраля).

¹⁶ Хентова С.М. Эмиль Гилельс. М., 1959 (1-е изд.) и 1967 (2-е изд.).

чему поразительная скромность великого пианиста. К примеру, если об отзывах А. Боровского и Арт. Рубинштейна, встречах Гилельса с А. Тосканини и Я. Сибелиусом мы знаем из монографий С.М. Хентовой и Л.А. Баренбойма, то об оценке Гилельса Рахманиновым длительное время не было известно ничего. Только в серии статей, посвященных 90-летию со дня рождения Гилельса в 2006 году, из уст В.В. Горностаевой прозвучало следующее: «Рахманинов каждый год давал премию лучшему, по его мнению, пианисту. И однажды присудил эту премию Эмилю Григорьевичу. Можете себе представить, что это для него значило! Но об этом нельзя было никому говорить, ни в какой газете об этом не было напечатано. Ведь Рахманинов был эмигрант, ситуация в высшей степени напряженная. Премия была тщательно спрятана и сохранена»¹⁷.

Однако, по сведениям Г.Б. Гордона, речь шла не о ежегодной премии, а о *единственной* медали с профилем Антона Рубинштейна и дипломом, выданными Рахманинову как преемнику Рубинштейна в российском и мировом пианизме. В последние годы жизни С.В. Рахманинов имел возможность слышать молодого Гилельса по радио и передал для него медаль и диплом, вписав в диплом фамилию Гилельса как прямого продолжателя традиции «Антон Рубинштейн – Рахманинов».

Сам Гилельс почти никому об этом не сказал. И объяснение, данное В.В. Горностаевой, – что причиной тому был эмигрантский статус Рахманинова и связанные с этим опасения Гилельса, – не проясняет ничего. Гилельс прожил до 1985 года; начиная уже с военного периода, Рахманинов высоко чтился в СССР, о его эмигрантском статусе старались не вспоминать, и в 1950-е – 80-е гг. подобный факт, который с восторгом обнародовал бы любой другой пианист, мог только приветствоваться на любом, даже официальном уровне. О том, что Гилельс совершенно не боялся «эмигрантских» имен, свидетельствует хотя бы то, что именно он еще в 1953 г., когда «оттепель» только-только начиналась, первым стал играть сочинения Метнера и написал статью о нем, фактически возродив имя этого композитора¹⁸, – а Метнер гораздо дольше был под запретом советских властей, чем Рахманинов.

Так что вовсе не в «боязни» Гилельса дело, не от страха он «тщательно прятал» рахманиновские дары. Видимо, он просто не мог заявить о себе: «Знаете, а меня Рахманинов назвал своим преемником в пианизме!», это противоречило бы его человеческим принципам...

Незнание такого факта, а также определенное недоверие к оценке хотя и великих, но *несоветских* музыкантов, свойственное части не самых квалифицированных *советских* критиков, давали им стимул писать о Гилельсе несколько снисходительно, порой просто в недопустимом тоне. И тон этот шел в том числе и от определенной «несоветскости» Гилельса – ведь его хвалили зарубежные музыканты!

У Рихтера же восторженный тон зарубежной и внутренней критики полностью совпадал. Внутри СССР о нем сначала не писали вообще ничего, а потом пошли сразу только хвалебные статьи (о тоне и содержании критических статей о Рихтере см. в указанной статье Г.Б. Гордона, а также очерке А. Ингера «Пианистка Мария Гринберг»¹⁹).

Несмотря на такой критический дисбаланс, – Гилельса в советской прессе ругали, а Рихтера нет, – в неофициальной музыкантской среде усердно распространялось мнение, что Гилельс – пианист, обласканный властями, угодный им, и этим, в основном, и определяется его слава. И одновременно подразумевалось, что Рихтер – чуть ли не диссидент, артист, неугодный властям; но они, от всей души желая его принизить, ничего не могут с ним поделать – так он гениален (отголоски такого мнения о положении Рихтера в СССР слышатся и в названии

¹⁷ Великий и недооцененный: интервью Надежды Багдасарян с В.В. Горностаевой. Время новостей, 19 октября 2006 г.

¹⁸ Гилельс Э.Г. О Метнере // Советская музыка, 1953, № 12.

¹⁹ Ингер А. Пианистка Мария Гринберг // «Знамя», 1999, № 5.

известного фильма Б. Монсенжона «Рихтер непокоренный». Интересно, кто и когда пытался его «покорить»?)

Так родился *миф второй, идеологический: «Гилельс – придворный советский пианист»*.

Учитывая то, насколько советское идеологическое давление за годы советской власти надоело всем, и в особенности творческой интеллигенции, этот миф очень серьезно подрывает престиж Гилельса. В отличие от первого, «ученического», он имеет еще и негативный моральный оттенок: всем же известно, что советские «деятели искусств-царедворцы» зачастую не только не отличались подлинным талантом, но и совершали нравственно неблагоприятные поступки. Про Гилельса этого, правда, никогда не говорили прямо (так как нечего было говорить), но это подразумевалось самим содержанием мифа. И сам этот миф – о «советскости» Гилельса и «диссидентстве» Рихтера – очень распространен до сих пор. А это именно миф, почти с начала и до конца.

«Почти» – потому, что подобное имело место в самом начале творческой деятельности обоих пианистов. Эмиль Гилельс «проснулся знаменитым» весной 1933 г., в шестнадцать с половиной лет, после своей никем не ожидавшейся триумфальной победы на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Этот конкурс потому и вспоминают: тот самый, на котором страна узнала Гилельса. И как узнала: это была слава, наверное, равная славе всех современных молодых поп-звезд одновременно, – столь громкий шум вокруг него устроила советская пресса.

Так ли уж был велик как музыкант шестнадцатилетний Гилельс? Блистательные отзывы об этом периоде его творчества, а также единодушное решение жюри подтверждают необычайность явления юного Гилельса. Выше уже приводились слова Я.В. Флиера; а вот впечатления Д.Б. Кабалевского: «Я уверен – тот, кому посчастливилось быть тогда среди любителей музыки, заполнивших зал Московской консерватории, на всю жизнь сохранил воспоминание об этом дне как одно из ярчайших впечатлений музыкальной жизни тех лет. Жюри было освобождено от необходимости обсуждать вопрос, кому присудить первую премию: после выступления Эмиля Гилельса вопрос этот перестал быть вопросом»²⁰

²⁰ Цит. по: Баренбойм Л.А. Эмиль Гилельс. М., 1990. С. 49.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.