

Юрий Дикий

«Святая к музыке любовь»

К 105-летию со дня рождения профессора Л.Н. Гинзбург



Вряд ли кто-то меня упрекнет в любви к проводившимся официальным юбилеям с хвалебными одами и тысячными залами, с многочисленными тяжеловесными подарками и лестью, разбалтывающими подлинный смысл юбилея как явления и действия. Его

предназначение – как для конкретной личности, так и для эпохального явления – довольно часто обретает юмористический, если не сатирический оттенок, обрастая мифами и анекдотами.

Да не поймут меня превратно и не обидятся многие друзья, заслуженно отмечающие свои круглые даты в атмосфере искренних поздравлений и подарков близких людей. Все они, уверен, обладают незаурядным умом, чтобы определить соответствие подлинности своих внутренних и внешних оценок. Но, безусловно, обидятся немалочисленные отряды тех, чьи устремления увенчивались званиями и наградами в обратной пропорции их возможностям.

К чему это я, подумает читатель, возвращаясь к объявленной дате. А к тому, что растущая дистанция – «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянье» – беспощадно устанавливает истину в последней инстанции. Винегрет юбилейных дифирамбов в «текущей культуре», порой откровенный пиар (зависимый от возможностей строителей), получают свое место в нынешнем мозаичном социуме, чтобы мгновенно затеряться в новых и новых привязанностях. Подлинное художественное явление ждет своего часа, чтобы культура проговаривалась вновь и вновь открытыми смыслами, по словам М. Бахтина.

Музыкальное искусство не исключение в ядре культуры, исторически доказало эту закономерность бесчисленными примерами, продолжая тривиальную тему «Моцарт и Сальери» уже в таких разделах, как современное музыкальное исполнительство и педагогика.

Казалось бы, все ясно в данной закономерности, ан нет – раз от раза возвращаешься к послевкусию этих проблем в новых юбилейных числах.

Иное дело 105-летняя годовщина Людмилы Наумовны Гинзбург – для нас повод еще и еще раз оценить пример высокого напряжения в художественном творчестве: будь то ее исполнительская деятельность или результативный педагогический аспект. Здесь имеет место подлинная уникальность в постоянном обновлении самого предмета – материала музыкального искусства и инструментов его воплощения в исторической перспективе.

Просматривая публикации прошлых лет в обозримом диапазоне, невольно поражаешься сопоставимости устремлений разных поколений, различий их творческого потенциала, многочисленности подлинных личностей, стремившихся к «звезде своей неясной» (говоря о музыке словами Бодлера) для генерирования идей индивидуального созидания. Неустанный поиск, порой неудовлетворенность, взлеты и падения отличают таких альпинистов вершин духа, порой мало отличаемых современниками от популярных баловней широкой молвы.

Каковы же их устремления, поиски, задачи и цели не на словах (интервью, теориях и методиках), а в самой их профессиональной жизни?

«Есть в мире примерно двадцать пять миллионов пианистов, – говорит в интервью Полина Осетинская, – каждый из которых сыграет вам это сочинение. Из них не меньше ста тысяч будет просто высококлассных исполнений, а не меньше, скажем, пятидесяти или ста просто сверхгениальные. Но одно и то же сочинение может звучать у всех этих людей абсолютно по-разному. И только у некоторых оно проникнет прямо к вам в сердце. Я выхожу для того, чтобы проникать в сердце. Но я это делаю для себя, а не потому, что я хочу это сделать для вас. Я хочу сделать для себя: высказать через эту музыку то, что мне кажется необходимым и важным. Это не самый простой способ существования на сцене...»

Давайте сопоставим ее мысли с высказываниями Сергея Васильевича Рахманинова с дистанцией практически в столетие:

«Меня спрашивают, думаю ли я, что интерес к фортепиано ослабевает. Зачем задавать такой вопрос? Мастерство в области фортепианной игры всегда представляло большой художественный интерес для всех, кто не совсем безразличен к музыке.

По моему мнению, ни один современный пианист даже не приближается к великому Рубинштейну, которого мне приходилось не раз слышать. Возможности фортепиано далеко не исчерпаны; пока это произойдет, перед пианистами настоящего и будущего будет стоять огромная цель: сравниться в своем искусстве с Рубинштейном и другими великими мастерами фортепиано.

Верно, что общий уровень пианизма поразительно поднялся; он был достаточно высок и во времена Рубинштейна. И это

мне напоминает не лишённые сарказма слова маэстро. Однажды Рубинштейн играл в Москве, на концерте «присутствовали все», и все места были проданы за несколько недель вперед. Вскоре после своего концерта Рубинштейн пошел послушать нового пианиста, который уже прославился своим талантом. Когда после концерта Рубинштейна спросили, что он думает об игре нового исполнителя, он, нахмутив свои густые брови, очень серьезно сказал: «О, теперь все хорошо играют на рояле!».

Как тут не вспомнить слова Томаса Манна, высоко почитаемого Г.Г. Нейгаузом, изложенные в романе «Доктор Фаустус», практически одновременно с С.В. Рахманиновым:

«Говорят, что «музыка обращена к слуху», но ведь говорится лишь условно... ведь поскольку слух, как и остальные наши чувства, опосредствуя подменяет собою *несуществующий* орган для восприятия чисто духовного... (...) Сокровенное желание музыки: *быть вовсе не слышимой, даже не видимой, даже не чувствуемой, а если бы то было мыслимо, воспринимаемой уже по ту сторону чувств и разума, в сфере чисто духовной*» (выделенной мной. – Ю. Д.).

И тут же невольно всплывают в памяти искренние сожаления Якова Мильштейна, высказанные полвека тому о духовном подтексте и обращенные к весьма авторитетному столичному музыканту, утверждавшему: «Подтекст? Да ведь это мистика!» – в противоположность не только Г.Г. Нейгаузу, К.Н. Игумнову... а и Шопену, Листу, Рубинштейну...

Разве художественная иррациональность обошла и их предшественников – И.С. Баха, В.А. Моцарта, Бетховена и Шуберта...

Ах ты Боже мой, разве исчезли или исчезнут шумановские «филистимляне» в борьбе с «давидсбюндлерами» и наоборот... Но с каким разным результатом той или иной эпохи?

Вот почему, на наш взгляд, уместно вновь вернуться к нашей музыкально-художественной действительности и после цитирования П. Осетинской упомянуть одного из классиков современного пианизма – Григория Соколова из недавнего его интервью:

«Несмотря на внешний блеск и кажущееся благополучие, вопреки невероятному техническому уровню мирового пианизма и появлению целой когорты людей, так сказать, столь

«сейсмоустойчивых», что невольно закрадывается мысль о грядущих и в этой области проверках на допинг, – несмотря на все это, исполнительское искусство (будем говорить только о фортепианном искусстве) зашло в тупик» (курсив мой. – Ю. Д.).

Смею предположить, что поиск выхода из тупика (или скорее из лабиринта) современного исполнительства сегодня осуществляют и Г. Соколов, и Э. Вирсаладзе, и та же П. Осетинская, как и многие другие выдающиеся исполнители, возможно, в различной степени успеха в соотношении к предшествующим поколениям. Между тем можно смело утверждать, что данное противоречие в музыкальном исполнительстве (а соответственно, и в музыкальной педагогике) носит вневременной характер *созидательного парадокса*.

История изобилует немалым количеством примеров противоречий и эстетических различий в музыкальном искусстве в подходах к подлинному профессионализму и его художественных уровней.

Настоящий профессионал наивысшего уровня стремится к себе подобному, преодолевая географические и временные расстояния (Бах к Генделю, молодой Ромен Роллан ко Льву Толстому и т. д.). У музыкантов это особенно проявлено в ученичестве к Гениню – Антона Рубинштейна к Листу, Листа и Шумана к Шопену, Г. Нейгауза к Ф. Бузони, С. Рихтера к Г. Нейгаузу, etc.

Все это замечательно и обстоятельно определил Ферруччо Бузони в своей «Новой эстетике музыкального искусства» более ста лет тому, размежевав художников и «законодателей», которые, «не будучи в состоянии возродить ни духа, ни чувства, ни времени, – удержали себе форму, как наиболее удобное средство передать *свои мысли...*» – цитируя гетевского Фауста:

Тут хватит, чтоб зажечь поэтов рвенью,
Дразня гильдейские умы;
Я не могу ссудить вам вдохновенья,
Но платье все ж даю взаймы.

«Законодатели» («филистимляне» у Р. Шумана) лишены постоянной и необходимой художественной динамики, когда,

по словам Шумана, «все человеческое в человеке и в художнике тоже подвержено времени и его влияниям, это относится и к голосу, и к красивой внешности. Но все, что выше этого, – душа, поэзия – сохраняется у любителей богов в неприкосновенной свежести во всех возрастах (...)».

Профессионал-«законодатель» (часто просто ремесленник в обыденном понимании), как правило, самодоволен, ограничиваясь «своим кругом профессионализма», а по существу, репетиторством, как правило, беспощаден к профессионалам-художникам, и это извечная проблема такого противостояния, зачастую не в пользу художников.

«Кого мы встречаем по большей части в наши дни? – сокрушался Ф. Лист. – Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов картин. Музыкантов? Нет, фабрикантов музыки. Всюду есть ремесленники...»

Однако это противоречие достаточно редко попадает в обозримый круг проблем исполнительских методик, не заинтересованных в исторически противопоставленных методологических принципах.

Ни для кого не секрет, что нейгаузовская педагогика как пример художественной педагогики с сердцевиной экспирации Яворского, посвятившего Нейгаузу малоизвестный рукописный опус с объяснением этого явления, имела кульминационное проявление во встрече двух гениев – самого Генриха Нейгауза и Святослава Рихтера. Благодаря ей и была проявлена нейгаузовская исполнительски-педагогическая идея, воплотившаяся в действительности. Не было бы Рихтера у Нейгауза (при достоинствах всех его выдающихся учеников), не было бы ни явно заметного методологического противоречия в действительности, ни столь значительного противостояния. Впрочем, и до появления Рихтера в классе Нейгауза они локально в консерватории сосуществовали как поляризация мировоззренчески-художественных идей выдающихся музыкантов. Разве только с появлением Рихтера новые художественно-педагогические идеи, эстетические требования в развитии исполнительства обрели плоть в классе Г. Нейгауза или консерваторских кафедрах в целом. Само появление Мастера в Москве и консерватории в 30-е годы, обретение им особой

слушательской аудитории, единомышленников и последователей оказывало свое благотворное влияние на учеников, правда, далеко не на всех и не в той полной мере, которой хотелось Нейгаузу. Его юношеские письма к родителям прекрасно показывают личные эстетические предпочтения в начале XX века, противопоставляя, к примеру, такие европейские фигуры, как Л. Годовский и Ф. Бузони, в дальнейшей жизни определяя «свой круг художника», включающий в себя М.В. Юдину, К.Н. Игумнова, В.В. Софроницкого, Б.Л. Яворского... Такая внутриинституционально-консерваторская поляризация нередко вспыхивала не только на кафедральных экзаменах или между прославленными кафедрами, но и на крупнейших международных конкурсах. Первый конкурс П.И. Чайковского это наглядно продемонстрировал в оценках жюри (прежде всего Г. Нейгауза и С. Рихтера) в адрес В. Клайберна, как и в предпочтениях слушателей.

Одесса не стала исключением в подобном противостоянии. Нечто аналогичное произошло и в классе профессора Л.Н. Гинзбург, истинной последовательницы своего Учителя в Москве. Работая в Одесской консерватории с 1946 г. по приглашению К.Ф. Данькевича, впоследствии будучи авторитетнейшим музыкантом и признанным исполнителем, руководителем большого класса в консерватории, воспитавшим достойную плеяду известных исполнителей, она тем не менее критически оценивала различия местных «законодателей» и различия их достоинств.

«Я не хочу умалить достоинство тех профессоров. Если бы не они, – говорила в интервью М. Найдорфу Л.Н. Гинзбург, – не было бы ничего. Но одними этими профессиональными достоинствами – не будь тогда ситуации, когда все хотели показать Одессу, одесских детей, – не получилось бы ничего».

Профессиональные плюсы нередко оборачивались сомнительными моральными достоинствами коллег. Не раз она вспоминала, какой класс ей подготовили к приезду в Одессу, собрав наиболее слабых (как казалось руководству кафедры) студентов, коими оказались и В. Саксонский, и А. Гончаров, ставшие впоследствии превосходными исполнителями. Наиболее примечательной была история с ректором того периода, который выговаривал Л. Н.: «Коллеги жалуются, что вы переманиваете учени-

ков, хотя я этому не верю... постарайтесь заниматься скромнее!». На что она недвусмысленно реагировала: «Куда я попала?!».

Спустя десятилетия, будучи с Л. Н. уже коллегами в консерватории, мы нередко возвращались к этим различиям с разных сторон – как от различий профессуры в столичных консерваториях, так и в кадровых сопоставлениях кафедр разных консерваторий. Особый оттенок обретал мой интерес к довоенному переходному периоду Л. Н. из класса маститого одесского профессора М.М. Старковой после окончания консерватории в аспирантуру к Г.Г. Нейгаузу. И в этих профессионально-моральных довольно щепетильных оценках обнаруживается не слишком распространенное явление *качественного* преобразования одаренной личности. Л. Н. никогда не скрывала этой переходной субстанции между М.М. Старковой и Г.Г. Нейгаузом, определяя ее одной фразой: «Это совсем другое!» – подчеркивая уникальность и вместе с тем индивидуальное преодоление ею возникших трудностей нейгаузовской педагогики, ее художественной сложности и новизны. Это же описывает и Я.И. Зак (также выпускник класса М.М. Старковой) в интервью А.В. Вицинскому, даже в еще более откровенной форме: «В Одессе личное участие педагога в жизни каждого ученика было очень большим...». А у Нейгауза «мне было трудно, я был потрясен, ничего не мог понять».

Здесь, безусловно, уместно привести воспоминания Г.М. Когана о своем учителе (в том числе учителя В. Горовица. – Ю. Д.) В.В. Пухальском, говорившем: «Батенька, никогда не судите о педагоге по тому, как играют его ученики, *пока они у него занимаются*. О педагоге следует судить по тому, как играют его ученики *через десять-пятнадцать лет после занятий с ним*. Я не готовлю вас к сегодняшнему или завтрашнему выступлению; я готовлю вас к жизни, к деятельности...».

Таким образом прорастает вневременная главная художественно-педагогическая идея – транзит возможностей ученика, его самодидактика, как и масштаб творческого потенциала учителя. И в данном случае уникальная самодидактика Г.Г. Нейгауза и С.Т. Рихтера в их так называемом «ученичестве» есть уникальный и необходимый пример. Поразительно, но пришедший к Л. Н. в класс С. Терентьев обрел место, идентичное Рихтеру у Нейгауза,



Маленькая Люда с отцом и старшей сестрой

практически на таких же основаниях. Нейгауз и Рихтер – Гинзбург и Терентьев, педагогические ожидания практически почти тождественные. И эти явления нуждаются в особом разговоре и анализе, именно как воплощение асафьевского разделения исполнительских направлений: «...внутри исполнительской культуры спорят два взаимно несовместимых явления... два «ответвления»: или она со-творческая композиторству, или она механически репродуцирует по созданным нормам техники нотную запись».

Музыкальные мыслители – Б. Асафьев, Б. Яворский, Т. Ливанова, Г. Коган – продуциро-

вали новые художественные закономерности исполнительского искусства, определяющие его будущее, явленные в художественной практике Г. Нейгауза, С. Рихтера, М. Юдиной и В. Софроницкого, обостряя созидательные противоречия теории и практики.

«Обыватели признают только «житейскую мудрость», практику, эмпирию, «очевидность», «здравый смысл» – некоторые ученые, наоборот, уважают только то, что изложено мудреной терминологией (хотя бы это были совершенные тривиальности или глупости), и не считают наукой то, что опирается на жизненные примеры и изложено всем понятным языком. И те, и другие – в равной степени филистеры, мещане; они есть и в жизни, и в науке, и в искусстве (например пианисты, бравирующие своим теоретическим невежеством, похваляющиеся тем, что не читают книг по своей специальности), и во всяком деле», – писал Г.М. Коган, учитель В.А. Цуккермана по классу специального фортепиано.

Сохранившиеся материалы этих мыслителей и практиков XX века, к сожалению, мало прослеживаются в ворохе диссертационного бума остепененных, но усредненных исполнителей, и ими используются в самой педагогической действительности.

Возможно, поэтому преподавательская и исполнительская работа Л.Н. Гинзбург в Одессе проходила в сложных противоречивых условиях прививки нейгаузовских художественных принципов на одесское консерваторское древо фортепианной кафедры. Процесс отнюдь не безоблачный, если не сказать провинциально склочный.

Разве не аналогичным было явно неудачное вращение в довоенную фортепианную кафедру Теофила Рихтера с западноевропейским уровнем образования? Обнаруживая неверный текст у студентов авторитетной профессуры, самой редко появлявшейся на сцене, Т. Рихтер был довольно быстро оттеснен на задворки общего фортепиано, что возмущало молодого Святослава Рихтера.

Понимая и признавая педагогические и исполнительские различия М.М. Старковой и Г.Г. Нейгауза как «земля и небо», Л. Н., постигнув уникальность обретенного ею художественного метода, в новых условиях совместной работы с уже орденосной довоенной «законодательной» одесской профессурой ей как молодому доценту практически невозможно было теоретически и методически обосновать художественные принципы, не укладывающиеся в общераспространенные правила. Зная заповеди Г.Г. Нейгауза, исповедовавшего принцип «учить тому, чему научить нельзя», вопреки устоявшимся «законодательным» школам, ее педагогический выбор мог ориентироваться только на отклик одаренного студента и собственную исполнительскую практику.

Моя биография в ее классе полностью подтверждает это явление, поскольку не менее остро протекал мой переход из школы П.С. Столярского в консерваторию, из класса Г.Д. Бучинского в класс Л.Н. Гинзбург.

Григорий Дмитриевич Бучинский – выпускник класса прославленного за рубежом пианиста Симона Барера (у нас мало известного по политическим мотивам из-за бегства за рубеж) – был превосходным учителем и администратором. Многолетний

директор школы-десятилетки им. П.С. Столярского (1944-1959), тонкий и чуткий педагог, практически спасший меня для музыкальной профессии с девятого класса школы, был непревзойдаемым музыкальным авторитетом не только для меня. Его педагогический талант и музыкальное отцовство не попадало под малейшее сомнение, а методически безупречное обучение в его консерваторском классе при его многолетнем чтении курса методики для пианистов считалось высокопрофессиональным. Весьма неожиданным для меня и моих родителей стало решение ректора консерватории В.П. Повзуна при поддержке К.Ф. Данькевича направить в класс Л.Н. Гинзбург для дальнейшего совершенствования в вузе. К счастью, никакие попытки моих родителей в Министерстве культуры Украины оставить меня в классе Г.Д. Бучинского не изменили решения В.П. Повзуна и К.Ф. Данькевича, прекрасно понимавших значение своих действий. К слову, в это время заведовал кафедрой новый профессор Е.В. Ваулин, занявший нейтральную позицию и оказавшийся за скобками происходящего.

Только спустя почти семестр трудных занятий в классе Л.Н. Гинзбург постепенно стали проявляться ощущения сродни описанным выше у Я.И. Зака и самой Л. Н.

Возникавшие исполнительские задачи были из другого мира, и это действительно «было другое!» – рационально непонятное в полумистической терминологии интонационности. Именно здесь и сейчас проявилось знаменитое «не верю!» Станиславского в процессе прежнего буквального исполнения музыкального произведения, вне глубин художественного проникновения.

Приезд в Одессу Г.М. Когана в середине 70-х с циклом уникальных лекций красной чертой подчеркнул важность художественных принципов, исповедовавшихся Нейгаузом и Гинзбург, полностью трансформируя представления и задачи, стоящие перед исполнителем.

В музыкальном исполнительстве «верю – не верю» гораздо глубиннее и проникновеннее, чем в театре, потому что это невербальное, необъяснимое интуитивно-духовное ощущение, обнаружение которого дается длительной и сложной духовной практикой, продолжающейся всю жизнь. У верующего «аминь»



В преддверии урока у Л.Н. Гинзбург. Ю. Дикий разыгрывается на рояле

заканчивает молитву, а у исполнителя «аминь» начинает и открывает музыкально-духовный смысл произведения. Дух либо есть в душе – и тогда «верую», либо его нет – и тогда «не верую», но «здорово играю». Музыка и есть звучащий дух, о чем уже выше сказано. Когда же не верую, то нет и Музыки духа, а есть рассуждения снобов о духе музыки.

К счастью, уроки Л.Н. Гинзбург, проходившие в присутствии соучеников и «гостей» (по традиции уроков Г.Г. Нейгауза), быстро установили сравнительные ориентиры абсолютно новых направлений моего художественного поиска. К этому можно приплюсовать скупую оценку Сережи Терентьева в одной из телепередач на вопрос журналистки Н. Резановой:

– Когда вы поняли место личности Л. Н.?

Он быстро ответил:

– Когда она села за инструмент!



Визит Г.Г. Нейгауза с сыном на кафедру специального фортепиано Одесской консерватории.
Сидят: М.М. Старкова, Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Гинзбург, С.Л. Могилевская.
Стоят: С.Г. Нейгауз, И.И. Сухомлинов, М.И. Рыбицкая

Но это не только мнение ее любимого ученика, а и беспристрастные восторженные отзывы в слушательской аудитории, отлично обобщенные и публицистикой, и самой восторженной аудиторией.

Известный одесский культуролог Марк Найдорф весьма уместно заметил: «Пианистка Людмила Наумовна Гинзбург (1916-2001) была масштабной независимой личностью и артисткой, я бы сказал, великоватой для города, в котором жила и которому себя посвятила».

И это притом, что ей была неведома регулярная гастрольная концертная деятельность, присущая столичным концертантам, шлифующим свое мастерство в сезонах десятками, если не сотнями концертов, но равнозначно высоко оцениваемых посредственными критиканами. Замечания, «мазала» ли она, лучше или хуже

играла, останутся на их дилетантской совести, ибо, как заметил Сомерсет Моэм: «Только посредственность всегда в форме».

Слышать, что играет «не так», дело нехитрое и любительское... Слышать же, «как играть», – дело редкое, нешуточное и... высокопрофессиональное.

Продолжая мысли М. Найдорфа: «Людмила Наумовна умела величественно и даже как-то снисходительно не замечать мешающих обстоятельств ради того, что считала важнейшим, – ради искусства, которое способно одарять людей радостью открытия и счастьем чувства собственного достоинства, но только если это искусство подлинно артистическое, настоящее».

Ибо важно не то, что тобой или о тебе написано и сказано. Важно, что твоими делами оставлено.

