



«Он столь велик как пианист именно потому, что он больше, чем пианист — его проблемы располагаются на уровне более высоком, чем чисто музыкальный, они возникают и решаются на стыке искусства, науки и философии, в точке, где единая, еще не конкретизированная словесно и образно истина выражается универсально и всеобъемлюще».

Альфред Шнитке

Иллюстрированные Биографии Великих Музыкантов

Святослав Рихтер

Вадим Могильницкий



Святослав Теофилович Рихтер (1915—1997), величайший пианист XX века, не оставил нам почти ничего, что могло бы рассказать о его судьбе и личной жизни, о его пристрастиях и антипатиях, словно он, живущий в мире музыки, совсем не жил в мире обыкновенном. Почти нет его писем. Единственные свидетельства о нем — это разрозненные воспоминания людей, знавших его и встречавшихся с ним, и... само звучание музыки, которую он исполнял с непревзойденным мастерством, «его почерк», его чувства, его ритм и динамика, его образ.

В нем был талант от бога. Рихтер не получил в детстве привычного музыкального образования, а потому был свободен от школьной рутины — играл сам, как слышал, как мог. Его отец, профессиональный музыкант, лишь дал ему азы — этого вдруг оказалось достаточно, чтобы, попав позднее в класс знаменитого Нейгауза, он стал тем учеником, которого, по словам мастера, учить уже было нечему.

*На лицевой стороне обложки
фотопортрет Рихтера
работы В. Плотникова*

© Издательство «Урал LTD», 2000

© В. А. Могильницкий, текст, 2000

© С. В. Белицкая — оформление, В. Н. Чесноков — дизайн, 2000

Содержание

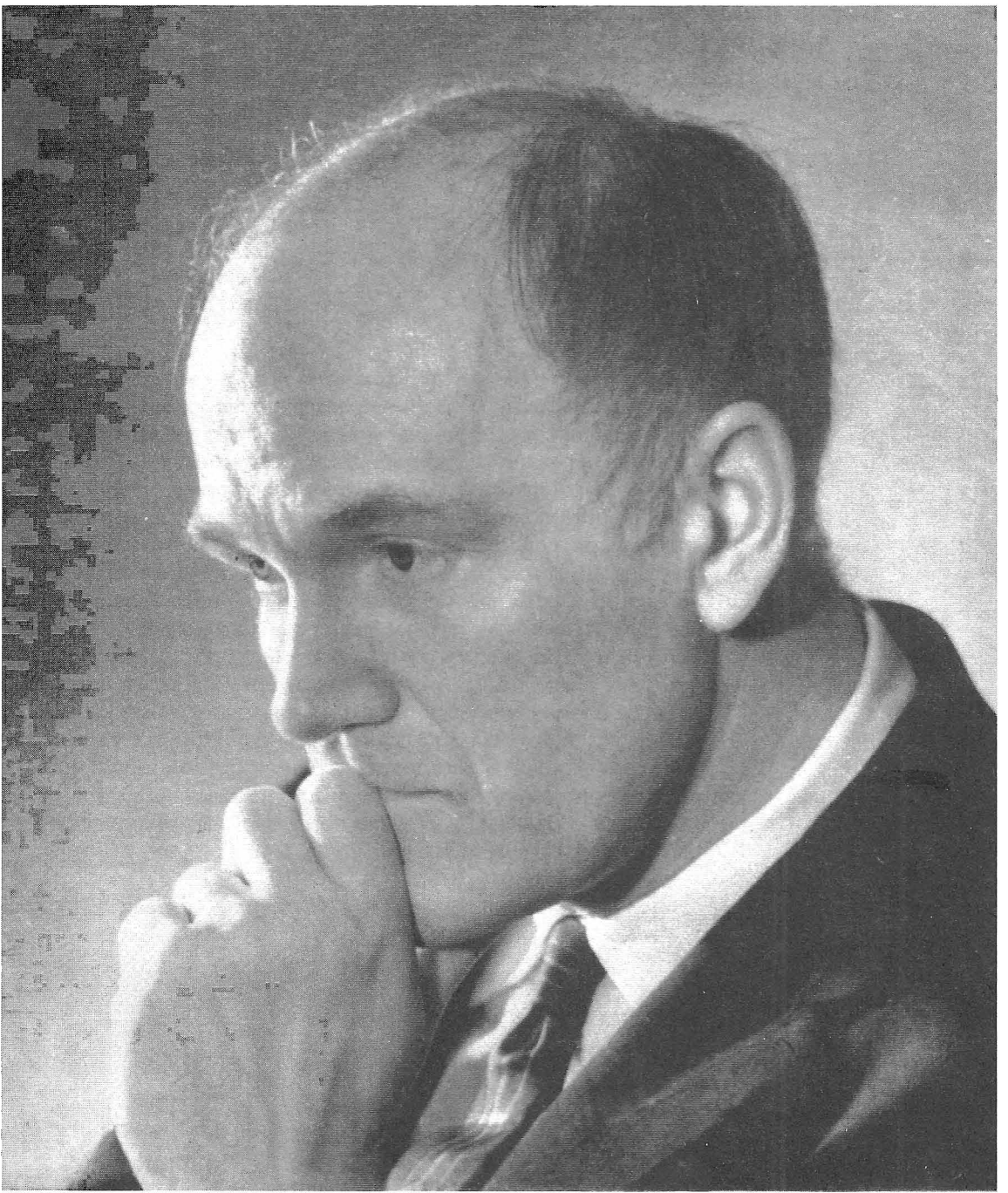
Вместо предисловия	7
1 Тема и интродукция	9
2 Родом из детства	15
3 Концертмейстер	29
4 Годы учения. Москва	51
5 Москва. Повесть о бедствиях Земли	69
6 Нейгауз. Тема и вариации	107
7 Имя и слава	137
8 По шкале Рихтера	169
9 Франция, Тур, Меле	213
10 Под снегом России. «Декабрьские вечера»	237
11 «Это я, Господи»	281
12 Отзвуки былого	305
Краткий хронограф жизни и деятельности С. Т. Рихтера	318
Библиография	334
Именной указатель	337
Об авторе	345

Вместо предисловия

Биографии королей — это чаще всего история их королевств. Что вполне естественно. Ибо не в развлечениях же смысл королевской жизни, где он подобен всякому другому шалопаю, а в царственном правлении, где всякий его жест уникален.

Таков и жанр этой книги — скупой на живописание подробностей приватно-утаенного бытия и щедрой на летописание творческих щедрот Рихтерова правленья в его пианистическом и художническом королевстве. Вадим Могильницкий пытается изъяснить судьбу С. Рихтера посредством биографического исследования самой сущности Рихтерова дара. Сам быт и бытованье Рихтера он выводит из его обреченности на тот дух музыки, который владел им. Хотя возможен и прямо противоположный подход. Возможен и средний путь. Однако каков был Рихтер «на самом деле»? Сколько наблюдателей — столько и вселенных. Неизменно одно: всякое прикосновение к пониманью проходит через местность любви. А любовь есть не экзальтация вокруг самого себя с чьей бы то ни было помощью, а всего лишь полнота внимания к предмету.

Андрей СЕВЕРСКИЙ



Тема и интродукция

Когда, читатель, ты встретишь его, в какой бы личности он ни был, взгляни на него смело и спаси хоть немногих из темной его пещеры.

Г. К. Честертон. Из школьного сочинения «О драконах»

«...Ибо блаженны неведующие».

Это кажется вполне подходящим началом для книги о человеке, которого считали самым загадочным музыкантом уходящего века, чье искусство называли непостижимым, трансцендентным, сравнивали с «явлением природы». О ком говорили, что в его лице весь мир XX века получил неслышанный, неоцененный подарок — быть может, этим веком и этим миром даже не заслуженный.

Рихтер ушел на самом излете нашего века. Уход этот беспримерен и по числу других, сопутствовавших ему: уходов необратимых, невозможных, достойно не оплаканных даже, не оставивших миру времени осознать свое безмерное сиротство. Не «как блаженство» — как постоянство горечи, которую ничем не скрасить, как неизбывную вину, выраженную строчкой Арсения Тарковского — тоже неоплаканного в совсем недавнем прошлом:

Пускай меня простит Винсент Ван Гог...

Пусть меня простят Борис Чичибабин и Иосиф Бродский, Даниил Шафран и Эдуардас Межелайтис, Евгений Лебедев и Булат Окуджава, Святослав Рихтер и Георгий Свиридов, Иегуди Менухин и Альфред Шнитке, Галина Уланова и Нина Дорлиак... и еще многие, ушедшие совсем недавно и века назад, — все, без кого моя жизнь была бы не моя жизнь, и этот век был бы другим веком, и этот мир был бы другим миром.

В следующем веке — в новом тысячелетии, в котором, может быть, кто-то прочтет и эту книгу, они все родятся вновь. Этот век начнется с детства, своего собственного, детство же не ведает смерти. Может быть, в том своем новом рождении они скажут миру то, чего мы не могли, не сумели расслышать при их жизни — о себе самих и о них. Обо всем мире, даже о вселенском Космосе, где миллиарды светил сгорают от века, выделяя ежесекунд-

но непостижимое количество тепла и света, между тем как он остается таким же холодным, темным и безмолвным. Но в том крошечном уголке Космоса, который называется Землей, может быть люди, чье детство еще далеко впереди, когда-то научатся сберегать и обращать себе во благо энергию сгорания таких мощных излучателей, как Моцарт и Пушкин, Рембрандт и Толстой, Шостакович, Сахаров, Рихтер... Может быть, людям будущего от рождения будет введена тайна, скрытая от нас сегодняшних. И их детство будет началом жизни этой тайны, и пожиратели духа — драконы, таящиеся в темных пещерах энтропии,— уже не будут грозить их взрослой жизни. Надежда остается, пока остается хотя бы один человек — ребенок, который когда-нибудь, рано или поздно, откроет пушкинскую страницу, узнает песню Сольвейг, взглянет на изваяние Родена, услышит игру Рихтера.

* * *

В сущности, есть две не постижимые рациональным путем вещи: искусство и детство, заключающие в себе все остальные непостижимости. Наверное, кто-то сочтет необходимым добавить сюда и природу. Красоту звездного неба или нарождающегося утреннего рассвета невозможно объяснить рационально — это скорее уже относится к природе искусства и доступно ему. Однако в прагматическом смысле, в материальной своей части Природа постижима: можно объяснить и Большой взрыв (гипотетически — начало Вселенной), и образование Черных дыр, втягивающих в себя пространство и время, и существование кварков — объектов «почти не существующих», хотя и лежащих, предположительно, в самом фундаменте материи. Но никакой ученый и мыслитель, знающий все о кварках и Черных дырах, не объяснит вам, что творится в голове (душе? и где вообще — «творится»?) ребенка, его собственного или чужого, находящегося здесь, рядом, или бегающего где-то неподалеку, задающего вам вопросы или же полностью погруженного в какие-то свои детские занятия. Что происходит в его вселенной? Где ее закон Ньютона или ее теория относительности, ее Черные дыры и кварки? Кто бы мог это объяснить — хотя бы попытаться?

Так и с искусством, с нашими бесплодными попытками объяснить его рациональным путем...

Художник взял кисть, нарисовал большое дерево, рядом — другое, поменьше; третье, четвертое. (Дерево умеет нарисовать любой художник, не обязательно профессионал; так же и с ребенком: понять, что ребенку больно или, наоборот, чему он радуется и отчего весел,— специального таланта и знаний не требуется.) Нарисованные деревья заполнили почти полхолста; на одно из них художник посадил птицу, на другое — еще пару, одну птицу изобразил летящей. Справа — два катка с катающимися, на ближнем катающихся немного, на дальнем — поболее. Слева — угол кузницы, горн, люди. Ребенок смотрит в пламя горна. Между деревьями оказалось место для собак. Красные собаки, красная кузница. Три черных человечка, идущие вместе с собаками откуда-то издалека. Им еще далеко идти. И это «далеко» также уместилось

на картине — в глубине холста. Как и чертополох какой-то — на ближнем краю, у самого среза; так — понятно, откуда он все это видел и рисовал. Бело-розовый снег. Серо-зеленые лед и небо. И еще какие-то детали, не менее внятные, постижимые. Всё вместе — узнали, правда? Питер Брейгель Старший: «Охотники на снегу». Репродукция (примерно то же, что пластинка с записью рихтеровского концерта — по отношению к самому концерту). Смотришь годами — и все равно холодок под ложечкой. Не ты в нее — она в тебя смотрит, всеми снегами, всеми зимами прошедших четырех столетий. Смотрит — и втягивает, как Черная дыра. Вместе с пространством и временем...

Есть такая теория, согласно которой все дети от рождения гениальны. Если это действительно так, тогда отчего же, в силу каких причин этот дар, ниспосланный Богом или Природой (кто как толкует), утрачивается в какой-то момент абсолютным большинством людей? Хотелось бы, чтобы читатель подумал над этим вопросом. Я вернусь к нему позже, а сейчас лишь повторю еще раз: детство сродни искусству. Тому и другому предшествуют любовь и тайна; то и другое необъяснимы по сути своей и по способу воздействия; то и другое блаженны в собственном самоневедении, в собственной самодостаточности. И быть может, наша способность уже в «понятной», взрослой жизни восхищаться искусством — и есть остаточный след той детской гениальности, даруемой от рождения всем, но сохраняемой лишь немногими. Восхищаться интуитивно, не рассуждая, как в детстве.

Почти все детские воспоминания самого Рихтера, на которых я в дальнейшем основываюсь, сделаны им уже во взрослом, а иные, самые яркие и удивительные, пожалуй, — и вовсе в преклонном возрасте. Хотя — что значит «преклонный возраст» для Рихтера? У него во всем — другие измерения, мы это увидим скоро. Увидим — после того как видели, знали прежде — когда его слушали. Когда он был. И рассказывал нам о Бахе, Шуберте, Прокофьеве. И ничего — или почти ничего — о себе самом.

Когда он ушел, ленинградский (ныне петербургский) музыкант, педагог и литератор Леонид Гаккель написал: «Мы ощущаем игру Рихтера как речь взрослого, как отцовское прикосновение, ибо она была воплощенным достоинством, глубиной и покоем. Мы гордились им, как дети гордятся отцом».

И еще: «Никогда больше не будет такого».

* * *

Первым произведением, услышанным мною в исполнении Рихтера, была, кажется, соната Грига. Случилось это в далеком послевоенном детстве — или в раннем отрочестве... точную дату не запомнил. Помню лишь, что тогда в доме недавно появилось радио, и я, в ту пору считавший самой прекрасной музыкой на свете вальсы «На сопках Маньчжурии», «Березка» и другие, которые играл наш школьный духовой оркестр, начал понемножку приобщаться к «высокой классике»: уже узнавал Вальс из «Щелкунчика» и арию Ленского, песню Варяжского гостя, хор девушек из «Аскольдовой могилы» и «Слався», а при звуках «Вальса-фан-

тазии» просто замирал от восторга. Сонату Грига услышал тогда совершенно случайно, войдя поздним вечером в пустую, залитую лунным светом комнату, где было оставлено включенным радио... игралась незнакомая музыка, фортепианная, которая тогда еще «для чувств» была не открыта, казалась непонятной. Но в тот вечер — летний, погожий, с запахами цветов, тенями деревьев под огромным, усеянным звездами небом, — что-то меня остановило в услышанных звуках: хорошо помню такое ощущение, что они обращались лично ко мне, говоря об этом вечере, о красоте мира и о чем-то еще, чего я не понимал, не мог выразить. По окончании музыки было сказано: «Мы передавали сонату Грига в исполнении пианиста...» — фамилию Рихтер я уже слышал в ту пору, но точно ли она была произнесена в тот вечер московским диктором? Уже много лет спустя, когда было переслушано немало разной музыки, в том числе и Рихтера — отдельно, и Грига — отдельно, и прочитано кое-что о том и другом, я сам, возвращаясь памятью к тому вечеру, начинал сомневаться: Рихтер ли играл тогда сонату Грига, или может быть я — по созвучию фамилий и по невнимательности (простительной для тогдашнего музыкального возраста) — что-нибудь напутал? Сонату Грига Рихтер не играл в концертах (не играли ее и другие пианисты), и никто из писавших о нем нигде не упоминал об этой сонате. Так шли годы, и я «в душе» мысленно уже почти признал, что ошибся тогда: наверное, то был не Рихтер. Но вот в 1973 (или 74-м) году, купив только недавно вышедший сборник воспоминаний К. Х. Аджемова («Незабываемое»), выхожу на улицу, открываю наугад, в середине, свою новинку — и в первых же схваченных глазами строчках читаю: «не забыть трогательно-взволнованного исполнения Рихтером ми-минорной сонаты Грига. Эту передачу слушал А. Ф. Гедике — поклонник творчества норвежского композитора: «Слава-то как сыграл сонату Грига — поэзия!..»

* * *

«Музыка — выемка во времени» (Клод Леви-Стросс), тоже род Черной дыры, втягивающей в свое сконцентрированное до мига время (в вечность двадцати с чем-то минут «Аппассионаты» или полутора минут скрябинского «космического» этюда), — время каждого, кто к ним приближается. Поэтому, «слушая музыку, и только тогда, когда мы слушаем музыку, мы приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие» (К. Леви-Стросс).

* * *

До семи-восьми лет я верил в эльфов и русалок, — признавался Рихтер. — Природа для меня была полна таинственности. За каждым ее проявлением я усматривал духов; жил в мире сказок...

Перечитайте еще раз этот коротенький отрывок. Ничего особенного? — Да, в общем. Но все главные, ключевые слова — сказаны: природа, дух, мир, сказка, тайна. В них — мгновенный слепок, очерк его детства и одновременно проекция на его будущее. Абсолютная простота и полнота выражения.

Главное слово — «верил». Вера лежит глубоко в основе рихтеровских музыкальных прочтений. Она же — внутренний стер-

жень его биографии, всего мировосприятия, она — надежный щит, позволяющий противостоять хаосу, злобе, лжи, суетности... «отвергать не только зло мира, но и темные соблазны самого искусства», как сказано Л. Гаккелем в его прощальном слове. Ирония, скепсис, душевная усталость — непреложные спутники «многой мудрости» — чужды Рихтеру-музыканту, они преодолены им еще в «предначалии». Может быть, огромность преодоленного и делает его искусство чем-то неслыханным, непохожим на все известное. Он — «из той исчезающей породы людей, которые умеют верить и повиноваться» (Г. К.Честертон).

Эльфы, русалки — в контексте нашего «семантологического» разбора — также не второстепенные персонажи. Уже в ту пору, когда эти слова были сказаны Рихтером, в них был некий знак времени, знак тревоги его распада. Человеку с детства надо во что-то верить — ради своего будущего. И эта вера неизбежно должна сопрягаться с Тайной (просто в дерево, куклу, плакат, прибитый к стене, верить нельзя). Если вы слышали у Рихтера «Картинки с выставки» Мусоргского, вспомните пьесу «Баба-яга». В этих коротких начальных возгласах, в сумрачно-повелительных интонациях, в тревожных и томящих паузах — весь мир русской сказки, жуткий и манящий: дрожь, восторг, тайна. Пианистам нынешнего поколения, даже сверхталантливым, знающим об эльфах, русалках, Бабе-Яге, леших и водяных только понаслышке, уже никогда не сыграть эту пьесу так, как задумана она автором... впрочем, и услышать ее *так* скоро тоже будет некому. (Человечеству надо было бы срочно задуматься над этим, и, если уж мир эльфов, русалок, Бабы-Яги безвозвратно уходит, поискать надлежащую замену — вместо нынешних суррогатов в виде ниндзя-черепашек и электронных страшилок, разрушающих детскую психику на самом тончайшем, невозстановимом уровне.)

Услышать... Читатель должен быть готов к тому, что и на страницах книги ему не раз встретятся подобные отсылки к звучащим первоисточникам — записям игры пианиста (других первоисточников, увы, теперь нет). Для знавших и любивших Рихтера лучшей из всех посмертных биографий было бы издание полного собрания его записей (систематизированных, по возможности, хронологически); нет сомнения, такое собрание когда-нибудь выйдет, но — как ни горестно это осознавать — не в нашем отечестве, во всяком случае не в нынешнем или обозримом будущем. Для пишущего же о музыке — или о человеке, который сам был ее воплощением, ее истиной и совестью, — нет другого выхода, как постоянно сверять свои описания с камертоном этой истины. «Подберу музыку к словам» и «за музыкаю только дело» — хорошо сопрягаемые тезисы, принадлежащие поэтам пусть и разных времен, но Единого времени, в котором неизбежно оказывается и читатель, становящийся слушателем. Рихтер и при жизни общался с аудиторией только посредством музыки («Мои интервью — мои концерты»), делая исключение лишь для самых близких, очень немногих людей. Теперь, когда концерты окончились, все главное, что можно о нем узнать, с детских лет и до конца дней, хранится в его пластинках.



Глава 2

Родом из детства

*Дитя, беги, не сетуй
Над Эвридикой бедной
И палочкой по свету
Гони свой обруч медный,
Пока хоть в четверть слуха
В ответ на каждый шаг
И весело и сухо
Земля шумит в ушах.*

А. Тарковский

Детские и юношеские годы Святослава Теофиловича Рихтера прошли на Украине, в двух городах: Житомире, где он родился 20 марта 1915 года*, и Одессе, где его отец преподавал фортепиано в консерватории и работал органистом.** Природа, окружавшая Рихтера в раннем детстве, — природа украинского Полесья, воспетая во многих литературных произведениях, в частности, в таком шедевре мировой лирики, как «Лесная песня» Леси Украинки. Рихтер говорит: «...Родные были лесоводами... В семье царил культ природы». Лес с его обитателями, сказочными и реальными... луга — летнее разнотравье и разноцветье... озера, река Тетерев... тропинки, дорожки, уводившие в неведомые таинственные дали... деревня Станишовка с церковью, видной издалека, куда так хотелось дойти («Станишовка осталась во мне на всю жизнь»)... большой Собор на улице Бердичевской, деревянный монастырь («Мама говорила: здесь надо стоять тихо»), шагаловские домики, заборы, осенние дожди («В Житомире дождь как зарядит, так и идет целую неделю») — все было в одно время и снаружи, словно декорации спектакля, и внутри — как его переживание. В воспоминаниях той поры почти нет лиц, нет людей — только папа, мама, тетя Мэри (сестра матери, на попечении которой маленький Светик оказывался довольно часто; так, в 1918 году уехавшие

* В некоторых самых ранних источниках иногда указывалась дата: 1914 год. — *Здесь и далее по тексту, если это не оговаривается особо, — примечания автора.*

** В заметках Я. Мильштейна «По следам бесед со Святославом Рихтером (Автобиографические признания)» упоминаются еще Сумы, в которые семья ненадолго перебралась в годы гражданской войны, когда военные действия переместились непосредственно к Житомиру.



Светик с матерью (фото
вверху) и с родителями
(фото внизу)*

в Одессу родители вообще оказались отрезанными от сына на целых три года: Украина, как и Россия, была охвачена гражданской войной). Тетя Мэри рисовала книжку — «Лесную сказку»: «О маленьком принце, который спал, ему снились лес, феи, оркестр насекомых, жуков, ведьма, леший, — потом он проснулся, а рядом — мама». Упоминается еще дедушка — Даниил Рихтер, отец «чуть ли не двенадцати детей», музыкальный мастер и настройщик, перебравшийся из Германии в Россию еще до начала Крымской войны. «Дедушка играл на пианино», — вспоминает Рихтер. Играл на пианино и отец, Теофил Рихтер, также родившийся в Житомире в 1872 году, но воспоминания о его игре относятся уже к одесскому периоду. Отец окончил в свое время Венскую консерваторию, провел в Вене около двадцати лет, встречался с Брамсом, Малером, Григом; открывавшаяся перед ним карьера концертнотрующего пианиста не состоялась в силу разных обстоятельств, и, вернувшись в Россию, он занялся преподаванием — сначала в Житомире, затем в Одессе. (Разумеется, не будь этих обстоятельств, одно из которых, по словам Святослава Рихтера, «паническая боязнь эстрады», мир мог бы лишиться великого музыканта.) Мать, Анна Павловна Москалева, была студенткой Теофила Рихтера в Одессе. В Одессу все втроем перебрались в 1921 году, хотя еще долго возвращались в Житомир наездами — на каникулы, в отпуск. (Рихтер, например, вспоминает, что в 1933 году слушал в Житомире концерт Давида Ойстраха; именно после этого

* Приносим свои извинения за низкое качество ряда фотоизображений, вошедших в биографию и являющихся чаще всего остановленными кадрами из фильма Б. Монсенжона «Рихтер непокоренный». Иного способа познакомить читателя с редкими документальными материалами у составителей книги, к сожалению, не было. — *Прим. ред.*



Семейный портрет. *Сидят, слева направо:* тетя Тамара Москалева (1898—1983), Святослав, дед Павел Москалев (1860—1934), мать Анна Москалева (1892—1963), отец Теофил Рихтер (1872—1941). *Стоят, слева направо:* братья матери Николай Москалев (1891—1975), Дмитрий Москалев (1900—1970-е), Михаил Москалев (1902—1943)



ему захотелось попробовать дать собственный концерт, что и было исполнено на следующий год, уже в Одессе.)

Город, подаривший миру... — без этого трафаретного оборота обходится редкая из тысяч публикаций, сообщающих об истории, быте и достопримечательностях Одессы, и нам ничего не останется, как закончить этот оборот именами, действительно известными всему миру: Владимир Пахман и Миша Эльман, Антонина Нежданова и Натан Мильштейн, Давид Ойстрах и Эмиль Гилельс, Яков Зак и Мария Гринберг, Михаил Фихтенгольц и Белла Руденко, Галина Олейниченко и Леонид Утесов... Не счесть имен знаменитых гастролеров со всех концов света, которых Одесса притягивала как магнит (многих из них Рихтеру доведется скоро услышать)... А оперный театр! а школа Столярского!.. Казалось, что в подобной музыкальной среде, при столь очевидной музыкальной родословной и рано проявившейся собственной музыкальной одаренности его дальнейший путь — в образе счастливой и радостной «музыкальной истории» превращения «маленького принца», «обыкновенного гениального ребенка» в известного всему миру артиста — был ясен и предопределен. И разве звезды не предсказывали то же самое?

21 марта, на день позже Рихтера (и на двести тридцать лет раньше), родился Иоганн Себастьян Бах, а также Мусоргский. 20 марта* родился Сергей Рахманинов (лишь недавно, в 1918 году покинувший Россию), который в ближайшее время будет признан первым пианистом мира. Но составители гороскопов, видно, неспроста утверждают, что будущее тех, кто родился вблизи

* По старому стилю. Любопытно, что та же дата по новому стилю — 1 апреля — совпадает с днем рождения другого великого пианиста — Ферруччо Бузони. 21 марта родился Станислав Нейгауз, 19-го — Дину Липатти, выдающийся румынский пианист. Три крупнейших пианиста, современники Рихтера Артуро Бенедетти Микеланджели, Маурицио Поллини и Альфред Брендель, — родились в один день, 5 января (в тот же день родился Николай Метнер). Из других «знаменательных» совпадений нельзя не отметить такое: 2 февраля — день рождения двух величайших скрипачей XX века, Фрица Крейсlera и Яши Хейфеца.



Украинское Полесье.
Пороги на реке Тетерев

дней солнцеворота, предсказывать труднее всего. Судьбу Рихтера ни в те, ни в последующие годы не смог бы предсказать никто.

Прежде всего, он действительно потянулся к музыке: для начала... сочинил несколько пьес для фортепиано — еще почти не умея играть. Пьесы были записаны отцом и назывались «Сон», «Утренние птички», «Вечер в горах». (Спустя семь десятков лет, вернувшись из концертной поездки по Европе, Рихтер даст незапланированный концерт в Петербурге, с программой, составленной из «Лирических пьес» Грига; одной из последних будет пьеса с названием «Вечер в горах».) Известно, что в окрестностях Житомира гор нет, как нет их вблизи Одессы: воображение юного автора, очевидно, не ограничивалось непосредственными впечатлениями. Позднее, в возрасте девяти лет, сочиняются «Море», «Весна», «Плетение венков», «Перед закатом солнца», «Дождик» — с авторским указанием: «играть медленно, сонно» — житомирские впечатления... Оттуда же, видимо, и «Игра в лошадки».



Украинское Полесье.
Долина реки Уж

«Море» — это уже Одесса. Еще был «Индийский замок» — целая сюита в пяти частях, открывающаяся «Пожаром индейского замка» и завершающаяся «Танцем индейцев» («имел бешеный успех, когда я его играл в разных домах»). За ним последовали сонаты («первая, вторая, третья и почему-то сразу — пятая»). Сочинялись, наконец, и оперы; одна из них — «Бэла» — не была окончена: не было либретто, и музыка писалась просто на лермонтовский текст.

Уже не осталось, наверное, никого из тех, кто слышал детские произведения Рихтера в его же детском исполнении. Очень немногим людям он показывал их, став взрослым. Валентина Чемберджи вспоминала, как однажды зимой, в восьмидесятых, Святослав Теофилович играл некоторые из этих пьес в своей московской квартире.

...Играл с таким запалом, что стоять рядом было даже страшно — как с разбушевавшейся стихией.



— И вы сами в детстве это играли? — спросила я, не веря своим ушам.
— Ну, а как? Кто же играл... Конечно, я...

Безусловно, история музыки знает немало примеров подобной «детской гениальности», и среди них достаточно даже одного — Моцарт! — чтобы в иных случаях к прилагательному «детской» добавлять еще одно, безошибочно уравнивающее: «обыкновенной». Намекая одновременно, что, как бывает чаще всего, «детская» является только лишь обещанием «взрослой», но никак не гарантией ее. Необычным в случае с Рихтером можно считать лишь то, что играть его никто не учил.

Пример Моцарта — по всеобщему признанию, самый выдающийся пример ранней одаренности, притом абсолютно специфически музыкальной (у Рихтера, как мы увидим, дело обстояло несколько иначе), — характерен и как эталонный образец развития одаренности в будущем, в чем общеизвестна и общепризнана роль отца — мудрого профессионала, заботливого и строгого опекуна и наставника. Известны ведь и достаточно многочисленны и такие примеры, когда то ли непомерное родительское тщеславие, то ли недостаток такта, или другие обстоятельства мешали правильному развитию детской гениальности, либо и вовсе убивали ее где-то на границе самого опасного, «переходного» возраста. Родители Рихтера, помимо общемузыкальной образованности, обладали, несомненно, и другими ценными качествами: любовью, строгостью, чуткостью. Что маленький Светик был лю-

бимым и обожаемым (притом единственным, поздним) ребенком — в этом нет сомнения; с другой стороны, ни о каком слепом, неумеренном обожании, родительском тщеславии и т. п. тоже речи не было. Достаточно сказать хотя бы о том, что за пределами родного города Рихтер никому не был известен до своего отъезда в Москву, да и в самой Одессе его известность была достаточно умеренной: концертмейстерство и... один сольный концерт в девятнадцатилетнем возрасте. Конечно, отец обучил его началам музыкальной грамоты; конечно, сын слушал игру отца на рояле («сидя на коленях у мамы») и на органе — в Кирхе, напротив здания консерватории, и в оперном театре («Я слушал. Очень любил рассматривать все регистры, были такие, которые папа редко брал, они звучали как сирены»). Конечно, было разностороннее художественное развитие — спектакли, театр, живопись, чтение, кино (любовь к кино останется на всю жизнь. «Святослав Теофилович может перечислить наизусть, по крайней мере, двадцать первых фильмов, которые он смотрел, и ни разу не собьется». — В. Чемберджи). Что можно было еще желать? Ответ очевиден: школы. Планомерной, систематической учебы, всего того, что непреложно — со времен еще добаховских — составляет основу образования и всемирно известного композитора, и рядового выпускника музыкальной школы. Гаммы, этюды, сольфеджио, начала гармонии, полифония и т. п. Но именно этого — ничего! — не было. А ведь отец — консерваторский педагог, прекрасный музыкант. «По-видимому, им нелегко было найти в музыке общий язык», — лаконично отмечает Д. Рабинович в «Портретах пианистов»*. В появившихся позже заметках Я. Мильштейна (наброски будущей книги о Рихтере, так и оставшейся ненаписанной) встречаем более «подробные» разъяснения самого Святослава Теофиловича.

Я был строптивый, не слушался, все пытался делать сам. В сущности, никто меня не учил. Помню, папа говорил: «Как ты играешь? Как держишь руки? Что это такое?» А мама возражала: «Оставь мальчика в покое. Пусть играет как хочет».

Он и играл как хотел. И что хотел. Сначала свои сочинения, импровизации, пьесы, услышанные от отца — по слуху; но с какого-то времени главным образом — оперные партитуры: Верди, Вагнера, Чайковского, Шрекера (соученика отца по Венской консерватории)... Играл, разбирая, читая с листа, как другие читают книги. Не имея представления о тех самых гаммах, сольфеджио и т. п., не говоря уже о более «солидных» вещах, предполагающих само собой понятными при обращении к оперной литературе... И естественно, что Светик — раз уж не заладилось домашнее обучение — был тут же отправлен в музыкальную школу: нельзя же было дать погибнуть такому дарованию! «Дарова-

* Книга, вышедшая в 1962 году, содержит первый по времени развернутый художественно-биографический очерк исполнительского пути С. Рихтера, наряду с аналогичными разделами, посвященными К. Игумнову, Г. Нейгаузу, В. Софроницкому, Г. Гинзбургу, Л. Оборину, Э. Гилельсу и М. Гринбергу.

ние», однако, отказалось принять родительские резоны: после трех-четырех уроков в музыкальной школе Светик прекратил ее посещать.

Многим родителям — и не только профессиональным музыкантам — прекрасно известно, что путь к Парнасу (как и к другим, профессиональным, а в конечном счете — жизненным «высотам») редко обходится без определенной дозы родительских усилий: где не действуют уговоры и ласки, там можно — и нужно — «власть употребить». Но в данном случае власть употреблена не была. Вероятно, авторитарность не входила в число основных семейно-педагогических принципов. Или же родители впервые ощутили в своем застенчивом, мечтательном большеголовом ребенке стальной стержень воли — основу будущего автодидактизма, — глубоко скрытого, безупречной пробы, который лишь изредка, но всегда — в решающие моменты, будет проступать, удивляя окружающих, сквозь покров внешней мягкости и меланхолической отрешенности. Не исключено, наконец, и то, что в какой-то момент на музыкальном будущем сына вообще был поставлен крест. Хотя оставались еще частные уроки — у Ольги Атгль, арфистки (сослуживицы отца).

Очень милая, достаточно строгая. Я ее воспринимал как нечто само собой разумеющееся. Она занималась со мной около года, потом уехала в Сан-Франциско.

А впрочем, не музыкой единой... О других, внемузыкальных способностях Рихтера-ребенка его биографы и рецензенты говорят кратко, иногда почти мимоходом. И то — достигнутое и совершенное им в пианизме способно затмить все иное. Между тем, по нашему глубокому убеждению, в этих якобы «побочных», «интересных», «симпатичных» сторонах ранней рихтеровской одаренности — все дело. Именно они, начиная с первого чувства сопричастности Природе, сформировали то небывалое явление, которому название — рихтеровский пианизм. Они составили его главную, образно-смысловую часть, в свою очередь затмевающую собственно пианистическую сторону явления, например «беспредельную» (В. Дельсон) рихтеровскую виртуозность, о которой даже профессионалы не задают вопросов: откуда ему сие?

Ничего из этого не было утеряно, и все — вместе с музыкой — стало единым Временем, воплощенным в рихтеровском искусстве, временем его собственной жизни, жизни всей музыки и всех, кто эту музыку творил и слушал.

Живопись. Рисовала тетя Мэри, рисовала мать. Рисовал он сам. Любовь к живописи впоследствии обогатилась энциклопедическими познаниями в ней, пониманием (если это слово приложимо к рихтеровским взаимоотношениям с искусством) на уровне профессиональном — вновь-таки при отсутствии школы. В каждом «музейном» городе мира, где в будущем доведется выступать Рихтеру, его короткие досуги, между концертами и репетициями,

Сестра матери, Тамара Павловна Москалева (тетя Мэри)





Е. Ахведиани. Автопортрет,
20-е годы

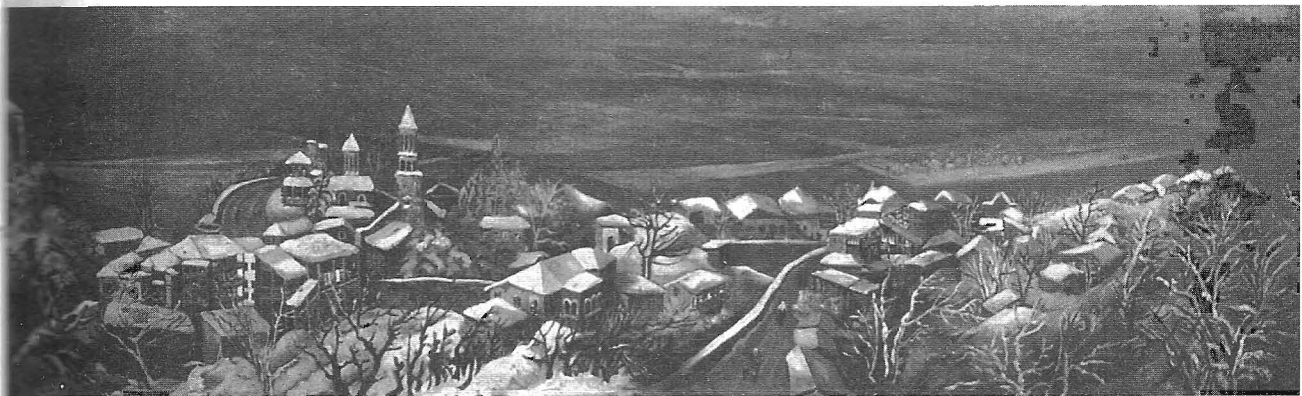
отдаются осмотру художественных сокровищ: Лувр и Прадо, Сикстинская капелла и Дрезденская галерея, Метрополитен-музей и Художественный музей Иркутска. (О Пушкинском музее речь впереди, отдельно.) При этом смотрит за один раз пять-шесть картин, не более: «иначе — не могу, глаз начинает детонировать». Собственные опыты — не слишком многочисленны, но достаточно впечатляющи. Любопытна история, связанная с «пражскими» пастелями. Вернувшись впервые из Праги, где были его концерты, Рихтер пришел к Нейгаузу, который в далекой молодости побывал в Праге и хранил в сердце воспоминания о ней, а теперь ждал, что же Слава ему расскажет... Слава ничего не рассказал, но через пару дней принес ворох пастелей — по памяти сделанных зарисовок: замков, мостов, улочек, разных увиденных им мест. Говорят, Нейгауз всё узнал и (от себя «догадаемся»), должно быть, прослезился.

Первая «персональная» выставка картин Рихтера состоялась в квартире замечательной художницы Елены Дмитриевны Ахведиани (незабываемы ее щемяще-достоверные пастели-портреты старого, «уходящего» Тбилиси: города, любимого Рихтером и любившего его). Были и небольшие выставки рихтеровских картин — в соседстве с другими, также «непрофессиональными» — во время музыкальных фестивалей в Туре (Франция) и в Москве («Декабрьские вечера»).* Была также дружба с замечательными художниками: Анной Ивановной Трояновской, Фальком, Шухаевым, Краснопевцевым. Художники говорили, что если бы он посвятил свою жизнь живописи, то мог бы достичь в ней тех же высот, что и в музыке... Нейгауз писал о его «бесконечной звуковой палитре», о том, что «он в такой же степени человек видения, как и слышания, а это довольно редкое сочетание».

Как только начинают звучать в его исполнении первые такты рахманиновской прелюдии фа-диез минор (пластинка с записью тринадцати прелюдий композитора), взгляду открывается бесконечно знакомый русский пейзаж: сумрачная лесная гряда, види-

Е. Ахведиани.
Метехи зимой, 1972

* Одна из картин («Пейзаж») воспроизведена на конверте рихтеровской пластинки с записью произведений Чайковского и Рахманинова (1983).





мая через пространство над степью. И мгновенно вспоминается буинская строчка: «Вдали темно. И чаши строги»...

А едва вы услышите у него «Затонувший собор» Дебюсси, как предстанет в образном воплощении весь сюжет древней галльской легенды, родственной нашему «Китежу»: туман над водной гладью, легкое волнение, первые зыбкие контуры возникающего из воды и тумана видения... и вот уже ясно видимый, непреложный, как столетия, собор встал среди морской равнины... звуками обведены, очерчены, изваяны стены, ростры, купол... Толчок откуда-то из глубины, колебание воды и воздуха, бесплотная тяжесть погружения — как выход из сна в явь... и вот уже только долго-долго, затихая, звучит орган из-под сомкнувшейся водной толщи.

Театр и литература. Во дворе и в комнатах житомирского дома на протяжении нескольких лет разыгрывались спектакли с участием домашних, знакомых, сверстников. Режиссером-постановщиком, художественным руководителем, заведующим репертуарной частью, ведущим актером труппы (а в необходимых случаях, надо полагать, также и декоратором, художником, суфлером и т. д.) был Святослав Рихтер, Светик. Он же автор некоторых пьес, поставленных на этой сцене примерно в те годы, когда создавались его ранние музыкальные опусы. Об актерских успехах Рихтера-мальчика свидетельств не сохранилось; о специфически режиссерском его самовыявлении в более поздние годы мы еще скажем позднее. Об авторстве же — о литературных, театральных и иных качествах его детских сочинений — будем судить хотя бы по тому, что драма «Дора» (сочиненная им в девятилетнем возрасте) была любимой пьесой Елены Сергеевны Булгаковой (вдовы автора «Мастера и Маргариты») — с ней молодой Рихтер познакомился в Москве. Она, по его признанию, «обожала эту пьесу. Я много раз читал ей «Дору».

Театральные истоки, скрытые глубоко в рихтеровской игре, почти не исследованы; о них говорится только в самом общем плане — режиссура целого, общий «охват» композиторского замысла и «искусство перевоплощения» как выражение актерского начала. Позже нам предстоит к этому вернуться, но уже сейчас — в контексте детской темы — выскажу такую мысль: играя Листа, Баха, Рахманинова и других авторов, Рихтер одновременно «играет в Листа», «играет в Баха» и т. д. — подобно тому, как дети играют «в войну», «в разведчиков», «в магазин», «в дочки-матери». Точно так же, как актер, играющий Гамлета, играет «в Гамлета». Исходя из этого, можно понять, почему иные музыкальные прочтения Рихтера «не доходят» до слушателя — даже при безоговорочном принятии его искусства «в целом». Ближайший пример — Шопен, пожалуй единственный автор, которого большинство «квалифицированных» слушателей у Рихтера не принимает. «Неслышанная (по Нейгаузу) автобиографичность» шопеновского творчества, его *żal* (печаль) и *bieda* (горе), столь незатруднительно сопереживаемые нами со стороны: красивый *żal*, трогатель-



Елена Сергеевна Булгакова

ная бѣда,— для Рихтера, играющего «в Шопена»,— свои, изнутри пережитые. Рихтер-актер знает, что истинная печаль бывает необщительна, правдивое горе не ищет сочувствия, не выражает себя «красиво». Оттого так безучастно, медленнее медленного, почти через силу, превозмогая оцепенение печали и горя, звучит у него, например, Четвертая прелюдия, которая у других пианистов моментально вызывает душевный отклик аудитории — расстроганность, слезы... И не оттого ли (хотя это уже из области личных предположений) Рихтер играет так мало шопеновских мазурок — самых сокровенных, самых исповедальных пьес, требующих от «актера» уже почти невозможного. (Зато среди немногих играемых есть незабываемые... черная, «вдовья» печаль ля-минорной, гайяровской мазурки — в московских концертах, осенью 1976-го.)

Если музыкальные «гены» Рихтера определенно отцовского происхождения, то живопись, театр, пожалуй, от матери (при всей общепонятной условности подобных разграничений). О ней Рихтер вспоминает:

Мама приходилась дальней родственницей Женни Линд.* Была художественно одарена, хорошо рисовала, любила театр. По своему характеру напоминала один из персонажей пьесы Булгакова «Дни Турбиных» — Елену Турбину. Вообще, когда смотрел этот спектакль, многое ассоциировалось у меня с детством.

Нужно, в разговоре о детстве, сказать несколько слов и о школе — обычной, общеобразовательной; в ней-то, в отличие от музыкальной, Рихтер должен был учиться. Но прежде скажем еще об одном, очень важном,— о чтении. Начавшемся, как и все преддущее, до школы.

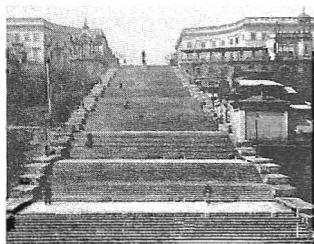
Первые авторы, прочитанные Рихтером в детстве, были Метерлинк и Гоголь. «Пеллеас и Мелисанда», «Принцесса Мален» (отметим, что «Синяя птица», чуть более подходящая для детского чтения, в воспоминаниях не встречается). «Вечера на хуторе близ Диканьки», эта кому-то приснившаяся сказка, более реальная и правдивая, чем окружающая действительность. И далее — никаких «специально детских» книг. После Метерлинка и Гоголя — «ничего такого» неинтересно читать — нет тайны: сюжет, интрига — «все шито белыми нитками».

Этот «наивный» читательский максимализм (или идеализм, как хотите), пронизывающий в будущем не только рихтеровское исполнительство, но и обычное житейское поведение, есть, по нашему мнению, примета истинной гениальности. Нечто, во всяком случае, большее, чем привычно изумляющие детские озарения — литературные ли, музыкальные, математические. Кому из нас не знакомы эти «обычные», самим устройством мира-быта определяемые и оправдываемые переходы от вершин к низинам, от Рембрандта и Булгакова — к «пересортице», к суррогатам бы-



Морис Метерлинк

* Всемирно известная шведская певица прошлого столетия (1820—1887), большую часть жизни провела в Англии. Ее называли «шведским соловьем».



Одесса. Потемкинская лестница и памятник Дюку де Ришелье

топичесательства, криминалистики, фантастики, коих названия и имена авторов не удерживаются в памяти более суток. Подобное засорение души для Рихтера немислимо, невообразимо. Что касается чтения конкретно, то... останавливаешься, подыскивая подходящий эквивалент трафаретному: «уникальный», «исключительный», и — ничего иного не находишь. Уникально уже само количество прочитанных им книг, при этом книг — первосортных, в диапазоне от Плутарха и Расина до Пруста и Беккета. Все пьесы Островского (любимый писатель), все двадцать томов Золя («Ругон-Маккары»), весь Гоголь, Лесков... не говоря о Пушкине, Чехове, Блоке, Манне, Кафке, Булгакове... Произнесите в любой «обычной» интеллигентной, читающей аудитории: Теккерей! — отклик будет, конечно же: «Ярмарка тщеславия». О «Генри Эсмонде», «Счастье Барри Линтона», «Катарине» кто-то, в лучшем случае, слышал... Рихтер их прочел еще в молодости. Остается предположить — зная режим его концертной жизни (порядка сотни концертов в год, не считая репетиций, переездов и т. п.), — что перед нами типичный пример «книгоглотателя», читающего стремительно, на ходу: в дороге, за едой, в гостях, в очереди — польза от поглощения весьма умеренна, и в памяти мало что откладывается. Так вот, в заключение книжной темы: Рихтер помнит все прочитанное. Помнит и знает так, «как будто он прочел это вчера». Об этом говорили Генрих Нейгауз, Нина Дорлиак, Дмитрий Журавлев, Ирина Антонова и другие знавшие его люди; в путевых заметках Валентины Чемберджи приведено немало конкретных подтверждений этому.

Если, дойдя до этого места, вы потеряли уже способность удивляться, то это означает, что вы... скажем так, несколько приблизились к пониманию обычных рихтеровских измерений, его «нормы» в искусстве. Однако простое перечисление его «талантов» мало о чем говорит; важно другое: образование из этих частных нового целого. Как и в его музыке, в его игре, самые «симпатичные» детали, выигрышные частности — все уведено в глубь явления, подчинено целому.

Как же учился Рихтер в школе? Ответ уже предсказуем. Представьте обычную, «нормальную» школу, семилетнюю (именно такую окончил Рихтер), с извечным гамом, беготней и веселыми потасовками на переменах, звонками, расписанием, традиционными строгостями учителей и шалостями учеников. Вы — ученик первого (или второго) класса. У вас за плечами — «Пеллеас и Мелисанда», «Вечера...», дома, на пюпитре — «Индийский замок», вами сочиненный, и Вагнер — «Лоэнгрин» или, может быть, «Тангейзер». И начатая драма, тоже — собственная. И детские сны, и собственный мир грёз, фантазий, игры.

Как я не любил школу! Я уходил каждое утро, и дома думали, что я в школе. Я же гулял в развалинах, в закоулках.

Благо развалин и закоулков хватало в Одессе, от войны до войны не торопившейся отстраиваться, прихорашиваться. Она и так была хороша и счастлива собой.



В Городском саду (Одесса)

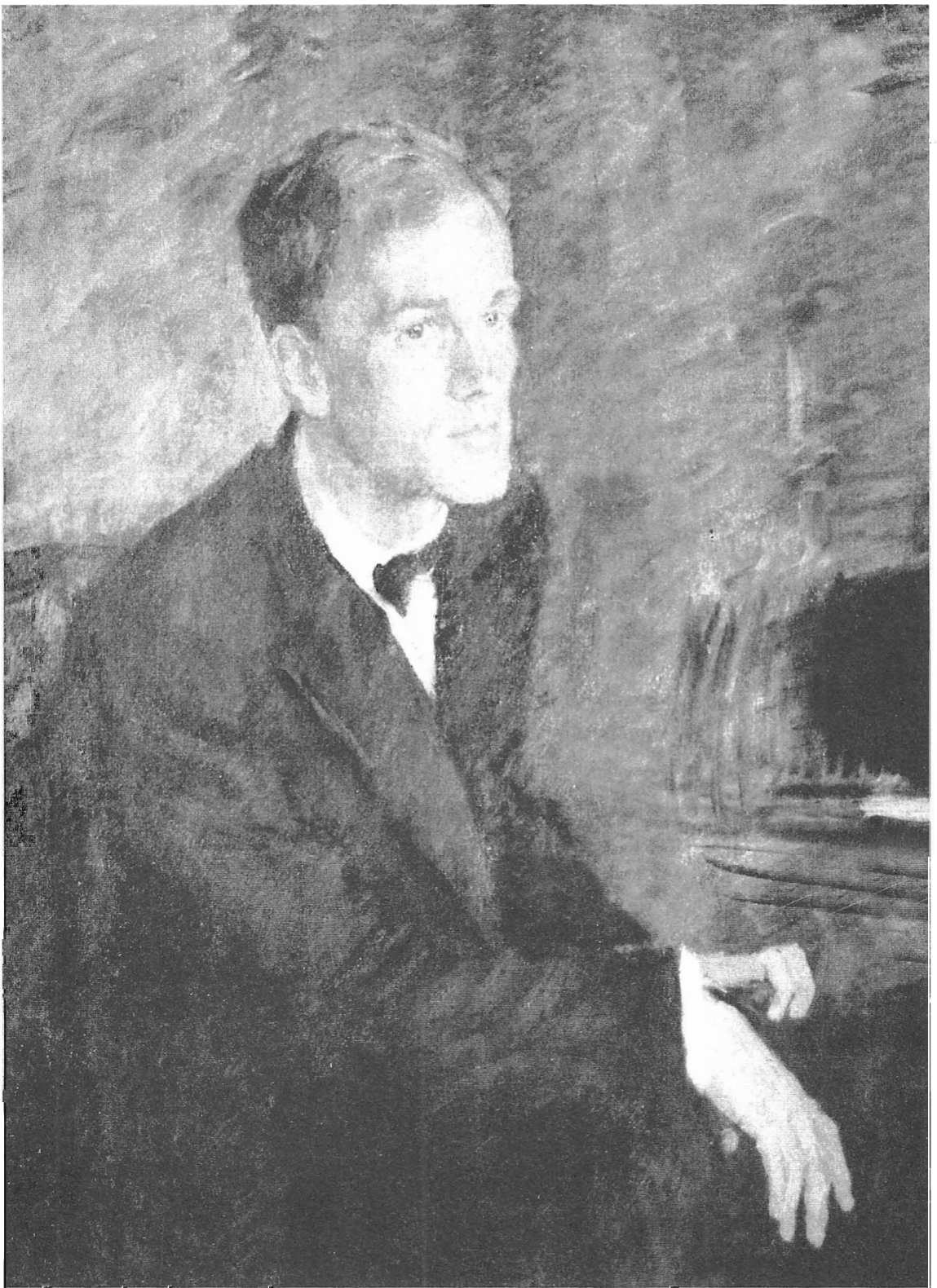
Если же доводилось все-таки сидеть на уроках, то и об этом мало что веселого было вспомнить. Предметы не интересовали. Скучал. Мечтал. «И когда в классе раздавалось: Рихтер! — я никогда не знал, о чем речь».

Надо думать, память все же выручала неважного ученика Рихтера. Память была неплохая. Например, помнил в семьдесят лет, как звали учительницу физики и химии («единственную, которую боялись и уважали. Она могла взглядом укротить класс»): Вера Николаевна. Вера Николаевна хорошо относилась к ученику Рихтеру. Однажды «отчитывала класс и сказала: «Вот Рихтер никогда не делает глупостей». (Я ходил в «ангелах».) — Делает! Делает! — дружно закричали ученики».

Вообще, память Рихтера — тоже отдельная тема, заслуживающая, может быть, даже научного исследования. Он помнил даже свои детские сны. И книга, которую он собирался писать, должна была начинаться именно со снов — самых первых воспоминаний его жизни. Но вот на книгу его уже не хватило. В отличие от многих музыкантов, умеющих как-то так устраивать свой непростой концертный быт, что в нем еще оставалось время и для литературных трудов, либо писавших на заслуженном отдыхе, Рихтер, всегда умевший выполнять задуманное, с этим своим замыслом не совладал. А заслуженного отдыха у него, видно, не оказалось.

Можно только воображать себе эту ненаписанную книгу. Или сны, которые ему хотелось рассказать. Может быть, не только детские. Может быть, и те, которые снились ему позже — в обезлюдевшей зимней Москве военных лет, во время голодных бездомных скитаний от одного крова к другому. Или где-то в других местах, где он играл: в Варшаве, Праге, Милане. И снился он себе сам — юный, спешащий на репетицию через Соборную площадь, мимо львов в городском парке, у кинотеатра, где смотрел с мамой первый в жизни фильм... по еще не нагретой южным солнцем брусчатке улицы Карантинной, с редкими в это утреннее время прохожими; и в конце этой короткой улицы, как-то всякий раз внезапно отрезаемый от оставшейся позади обычной городской жизни, на уютном и строгом возвышении — оперный театр. А за ним — море. И одесские песчано-галечные пляжи, далеко тянущиеся под уступами обрывов, поросших зеленью, заселенных кое-где дачными хибарками, к которым с побережья тянутся тропинки... Ланжерон, Аркадия, Лузановка — куда ходил босиком, через весь город, вдвоем с папой.

Но до тех снов — от поры его детства — было еще очень далеко.



Концертмейстер

*Кто может знать при слове расставанье —
Какая нам разлука предстоит?*

О. Мандельштам. Tristia

Когда Рихтер окончил школу, перед ним, естественно, встал вопрос: что дальше? Мы видели, что его музыкальное будущее в те годы оставалось еще весьма и весьма неопределенным — и прежде всего потому, что оставалось неопределенным настоящее. Хотя тот сказочный мир («золотая клетка», как скажет когда-то он сам, семидесятилетний), где он жил в беззаботных грезах, оберегаемый и лелеемый добрыми духами лесов, лугов и вод, уплывал по течению дней, Светик все же не отпускал его, или, точнее, мир и его обитатель не отпускали друг друга. Он не хотел взрослеть, ему было хорошо в том мире — с родными, с тетей Мэри, с Пеллеасом и Мелисандой, с книгами, домашним театром, «Плетением венков» и «Индейским замком». Музыка между тем исподволь, постепенно забирала его, — и он раскрывался ей навстречу, сколько позволяла душа. Появлялись новые сочинения, росла потихоньку стопка оперных клавиров и партитур на закрытой крышке отцовского фортепиано; впрочем, сам инструмент теперь все реже оставался закрытым, иногда маме приходилось напоминать, что и в театре бывают перерывы; сын соглашался, но минут через пять—десять начиналось следующее действие или новая опера. Все чаще Теофил Рихтер, возвращаясь с занятий в консерватории и заставая сына в разгаре его любительских музицираний, останавливался, прислушиваясь... и ловил себя на мысли, что ему не хочется делать замечаний типа «Как ты держишь руки?» (или иных, наподобие тех, которые он сегодня и вчера и из года в год должен был делать на консерваторских уроках), а хочется слушать. И он слушал — как слушает музыкант; конечно, как педагог — тоже слушал и автоматически фиксировал: где болтающиеся локти, где «корявую» аппликатуру, где «примитивную» педализацию... но именно как педагог прежде всего он отдавал себе отчет в основном — он слышал игру музыканта, а не ученика, хотя еще какие-нибудь год-два назад этого нельзя было и представить. И стареющий музыкант задавал самому себе вопрос: «Что дальше?»

Ситуация, описанная в десятках и сотнях музыкальных биографий: ребенок «потянулся» к инструменту, обнаружили замечательный слух, память... подбирает, повторяет услышанное, импровизирует. Родители пребывают в изумленном бездействии, пока счастливый случай — в лице дальнего родственника, знакомого, просто случайного гостя — не выведет их из этого состояния: ваш ребенок — настоящий талант! ему надо обязательно учиться! пусть его послушает Н. (самая доступная из знаменитостей, чье авторитетное мнение должно оказаться решающим). Родители Рихтера сами знали, сами слышали... Знали, вероятно, все же не вполне — или же не торопились знать то, чего заранее вообще знать невозможно. Однако что скажет любая знаменитость, они знали заранее, — и даже то, чего она не скажет (хотя именно это и будет главное, но главное музыканту и так понятно, а Теофил Рихтер был музыкант).

Самое главное — самое простое. Порой до банальности. Если человек родился гениальным поэтом и если ничто или никто эту гениальность не «задавит», то он будет писать гениальные стихи, поэмы, баллады, не ведая, хореем он пишет или анапестом, не отличая даже балладу от поэмы, романс от элегии, не зная подчас школьной грамматики и орфографии. И подобные примеры в поэзии бывали (да и в живописи тоже). Но нельзя стать гениальным музыкантом — и вообще каким-нибудь (профессиональным) музыкантом, — не учась музыке, не отдав годы тем самым ее «хореем и анапестам» и всему такому, вплоть до правил и грамматики и орфографии (коих в музыке больше, чем во всех остальных искусствах вместе взятых). Годы — а если речь о музыканте-инструменталисте, то иногда и поболее десятка—полутора лет, притом (непреложно) начиная с раннего детства, — чтобы успеть «захватить» у Природы тот ценнейший «кусочек», который потом не заменят ни опыт, ни знания.

Рихтер же не учился — в общепринятом смысле; разумеется, он учился — и даже «научался» очень многому, но — по-своему. И дело, понятно, не только в «строптивности», за которой, кстати, всегда скрыты какие-то резоны, кои ребенок не может сформулировать, а взрослый понять. Попытаемся восстановить — на «взрослом» языке — резоны Рихтера-ребенка. Будем помнить при этом, что ребенок — гениальный, и поэтому, в частности, его опыт — это его опыт, по его мерке скроен и для массового употребления не годится.

С самого начала Рихтер-ребенок нимало не был «озабочен» собственной гениальностью (как и Рихтер-взрослый), он просто «хотел знать то, что хотел знать», по его собственному выражению, чуть уточняемому, впрочем, так: «К другому, что мне навязывали, было чувство протеста». Типичная «строптивность»! — казалось бы. Но за ней опыт и интуиция абсолютно взрослого уровня. После Гоголя и Диккенса (опыт!) Майн Рид и другие «детские книги» — не литература (не то, «что хотел знать»). Дедуктивно: после Вагнера и Мусоргского этюды Лешгорна, сонатины Кулау, все, что ему было уготовано в музыкальной школе, — не музыка.



Конечно, есть возражение: настоящий пианист способен и сонатину Кулау и этюд Черни сыграть так, что это будет восприниматься как «настоящая» музыка. Но кто бы мог объяснить это десятилетнему Рихтеру? Особенно если учесть, что пианизм как таковой еще долго будет оставаться вне его помыслов, что фортепиано и тогда, и позже было для него лишь средством постижения музыки, общения с ней. Игра на нем была продолжением игры в жизнь, она сохраняла и оберегала его детскую самодостаточность.

Скажем и о другом. Известно, сколь непростым, подчас мучительно-болезненным оказывается в «переходном» возрасте опыт познания взрослых проблем: вопросы пола, вся фрейдистская сфера — темные лабиринты подсознания, различные уровни понимания Добра и Зла. Восприятие мира через посредство Метерлинка и Вагнера, Гоголя и Римского-Корсакова (не забудем, что у опер кроме музыки есть еще и либретто), где все эти проблемы предстают уже решенными, пропущенными через всемирный опыт познания, в мифологически очищенном виде, формировало неповторимый личностный мир Рихтера: он был Парсифалем. Переходный возраст для людей такого склада — понятие отвлеченное: они с детства ведают то, что многим остается недоступным до конца века; с другой стороны, их взрослое сознание как бы проходит сквозь, поверх того, что «понятно» любому ребенку. Отсюда — «сияющая чистота и безгрешность» рихтеровского искусства, соединение в нем величайшего целомудрия со страстью «самосожжения», тот единственный «ksztalt» — образ-облик его игры, который памятен многим, слушавшим его на протяжении полувека.

При такой интенсивности музыкальных занятий накапливался и фортепианный репертуар; ведь отец был пианистом и регулярно, по вечерам, играл дома. Однако «к чистой фортепианной музыке душа не лежала». Признание довольно удивительное, но с ним надо сопоставить и другие: «всё, что имело сюжет — увлекало»; «с самых ранних лет любил действие». Для детского восприятия соната, этюд, прелюдия и иные общие формы «чистой» музыки — бессюжетны, внепрограммны; ведь и собственные его сочинения — все «программны», достаточно вспомнить их названия. Однако стоит ли говорить, что в дальнейшем Рихтер будет гениально играть и ту самую, по сути своей «бессюжетную», «чистую» музыку. И как раз те ее страницы, где «ничего не происходит», где музыка «струится, течет, как она хочет», будут производить у него незабываемое впечатление. А все же «действие» — важнейший элемент его искусства, и те самые «идеальность», «безгрешность» его игры — не умозрительны, не абстрактны, а действительны в своей основе.

Рихтер-мальчик, Рихтер-подросток охотно играл не только для собственного удовольствия, но и на публике: на домашних вечерах в родительском доме, на разных любительских собраниях музыкальной «элиты», которые были примечательнейшим явлением одесской жизни тех дней*. Именно там были с достойной профессиональной взыскательностью и соответствующим энтузиазмом впервые, задолго до начала мировой или всесоюзной известности, выслушаны и благословлены на дальнейшие исполнительские свершения Додик Ойстрах и Миша Фихтенгольц, Миля Гилельс и Муся Гринберг... (Читавшие Шолом-Алейхема и Бабеля имеют более живое и яркое представление о том, о чем здесь приходится лишь упоминать в документально-повествовательном порядке.) Теофил Рихтер и Анна Павловна приводили на такие собрания своего «строптивого» ребенка, надо думать, не из родительского тщеславия — во всяком случае, не только из него. Ребенок без особой робости, но и без всякой показной детской самоуверенности демонстрировал «способности»: играл свои и чужие произведения, участвовал в четырех- и восьмиручных музицированиях, слушал игру других, впитывал суждения о музыке взрослых. Эстрадобоязнь в те годы он не страдал — заслуга мамы, делавшей с самого начала все возможное, чтобы не повторился печальный опыт отца. Люди, его слушавшие, относились серьезно к музыке и его игре — «правильно», по-взрослому: никто не ахал и не охал, но и не упоминал о гаммах и сонатинах. Те же люди, оставаясь наедине с отцом, только разводили руками, узнав, что ни гамм, ни сонатин вообще не существовало, что мальчик в своем музыкальном развитии предоставлен полностью самому себе. А мальчик где-то в пятнадцатилетнем возрасте выучил и сыграл Сонату Листа (тридцатиминутное сочинение, одно из

* И не только тех: достаточно вспомнить, что еще в 1799 году — через пять лет после основания города — в Одессе существовал «цех музыкантов».

слонейших в мировой фортепианной литературе; по замыслу автора, восходящее к литературному источнику — «Фаусту» Гёте).*

Природные данные Рихтера были, безусловно, феноменальны, но в самом способе их проявления, в характере впечатления, производимого им на слушателя, обнаруживались уже в те годы такие черты, которые выводили его дарование куда-то за рамки обычного восхищения и изумления. В нем была некая «обычность», «правильность» самого глубинного, корневого свойства, простота абсолютно недетского уровня, подобная тому не враз постижимому белому цвету художества, который содержит все краски спектра, но лишь иногда — рассыпаясь радугой — позволяет нам обнаружить все свое многоцветье. Точность и полнота чтения нотного текста, вся его художественная наполненность (образ, эмоции, интеллект) вместе с доведением этого до «пальцевых подушечек» — до клавиатуры — до слуха, разума, души — всё это у Рихтера слито, всё вместе. Так, наверное, Моцарт играл сольные партии своих концертов в публичных выступлениях — не только без всякого предварительного заучивания, но даже не успев записать их на бумаге. И эта — ретроспективная — ассоциация не случайна: именно в моцартовской игре увидится будущим критикам прообраз игры рихтеровской.

Кадр из фильма
«Композитор Глинка»
(режиссер Г. Александров).
В роли Листа — С. Рихтер

* Эта соната часто будет встречаться в программах Рихтера-концертанта. Он трижды запишет ее на пластинки. Первая из этих записей — из Карнеги-холла, 18 мая 1965 года, выйдет в нашей стране в 1986 году, с портретным изображением молодого Рихтера в роли Листа: кадр из фильма Г. Александрова «Композитор Глинка» (1952).



Если все же выделить из всех какой-то один, специально рихтеровский элемент, то им будет, несомненно, чтение текста. Этим он обязан только самому себе — своему характеру, каким-то природным, надмузыкальным качествам, позволившим ему уже в те годы, учась самостоятельно, избежать главной опасности — дилетантствующей небрежности, обычно неискоренимой, не поддающейся исправлению в будущем. «Рихтер читает нотный текст абсолютно полно, не теряя практически ни одного авторского знака», — пишет Л. Гаккель. И это, может быть, самый поразительный итог его отроческого автодидактизма, проявившегося на почве самостоятельных «любительских» занятий, в которых никакой педагог не обнаружил бы ни системы, ни порядка.

С этим же связано и такое сугубо профессиональное качество, как «читка с листа» — «непосредственное усмотрение» музыки. Опытный музыкант, даже впервые видя нотный текст, сразу же его играет: у одних это получается лучше, у других хуже, но в общем, как говорится, музыканту это положено, и как раз в этом аспекте — первичного, «приватного» постижения музыки — музыканта труднее всего удивить. Я бы сказал, что игра «с листа» относится к концертному, публичному исполнению так же, как игра «блиц» у шахматистов — к ответственной, многочасовой турнирной партии. В том и другом случае решающие качества — быстрота мышления, интуиция, концентрация внимания и опыт — характеризуют, конечно, класс играющего, но далеко не равнозначны подлинной «турнирной» силе (некоторые чемпионы мира играли блиц слабее рядового мастера, хотя гениальными «блицерами» были Капабланка, Таль, Фишер). У Рихтера в описываемый период и усвоение музыки, и обучение игре (далеко не совпадающие процессы при «нормальных» условиях) протекали как раз «с листа» — и в прямом, и в переносном смысле. И достигнутое им в этой области мы можем оценить хотя бы по следующему эпизоду, относящемуся к началу его обучения в Московской консерватории и пересказанному С. Хентовой в книге «О музыке и музыкантах наших дней».

Классы тогда еще не были радиофицированы, — вспоминает Д. Б. Кабалевский, — и симфоническую музыку мы играли в четыре руки. Принес я как-то Третью симфонию Малера. Попробовал сыграть с одним студентом — ничего не вышло. С другим — тоже не получилось. «Неужели никто не сможет этого сыграть?» — обратился я к классу, понимая, впрочем, что задал нелегкую задачу.

«Попробую», — смутившись, сказал незнакомый мне, очень скромный и чуть-чуть нескладный юноша. Он быстрой походкой подошел к роялю, сел рядом со мной за «первую партию». Через несколько тактов я почти перестал понимать, что происходит. Такой талантливой и мастерской игры с листа я никогда, кажется, не встречал. Сознаюсь честно, я — профессор! — еле-еле свел концы с концами, чувствуя явное превосходство над собой этого незнакомого студента с огромными руками. Когда мы доиграли первую часть симфонии, я спросил своего юного партнера: «Как ваша фамилия?» Он опять почему-то смутился и ответил: «Рихтер».

Представляется, что эта цитата больше иных развернутых восторженных рецензий на рихтеровские концерты позволяет



проникнуть в суть его дарования, оценить уровень его музыкального автодидактизма и заодно — то «усилие во времени» (по М. Прусту, синонимичное жизни), — первое в его собственном времени и важнейшее для будущего, — которое совершил Рихтер в одесский период.

Но пока еще много лет отделяют Рихтера-мальчика, упрямого самоучку, юного одесского концертмейстера, от того Рихтера, говоря о котором Нейгауз произнесет свою «незабываемую», «упоенную, вызывающе красивую фразу» (Л. Гаккель): «В его черепе, напоминающем куполы Браманте и Микеланджело, вся музыка, вся прекрасная музыка покоится как младенец на руках Рафаэлевской мадонны». (Рихтер, должно быть, немало смутился, прочитав ее.) Касаясь связи времен, вспомним здесь и другое высказывание Нейгауза: «Должен сказать откровенно, что учить Рихтера в общепринятом смысле мне было нечему. По отношению к нему я всегда соблюдал лишь позицию советчика». В этих словах неощутим пафос, они звучат почти буднично, но в них — высшая оценка. Оценка Мастера.

Похожим образом выскажется о Рихтере — спустя тридцать лет после Нейгауза — Дитрих Фишер-Дискау. «Я никогда не слышал у него ни одной фальшивой, ни одной пропущенной ноты».*

* * *

Жизнь человека часто уподобляют реке. Однако пока река Рихтера еще не стала рекой. В самом начале своей жизни она бывает едва приметным для глаза, едва пробивающимся из почвы источником, струйкой, затем — ручьем... У реки-ребенка, реки-ручья много путей течь дальше: глядишь, подвернулся податливый участок — устремилась по нему, какой-нибудь камешек или коряга попались — обминула преграду, весело и шаловливо, и знай себе течет дальше. Набирая силы, переставая постепенно замечать и маленькие камешки, и большие валуны, увлекает их по течению, оставляет лежать на дне, ширится, углубляется, сама по своей уже воле прокладывает себе русло.

Музыкальное наполнение, прибывавшее с каждым днем в русло отроческой жизни Рихтера (уже все реже называемого Светиком, а чаще Славой), одновременно и определяло его будущее направление, и словно бы образовывало в нем какой-то затор, водоворот. Привычный, естественный путь — в виде подготовки к какому-нибудь конкурсу, с перспективой «впадания» в море большой концертной эстрады, как это было у многих рихтеровс-

* Возможно, кто-нибудь посетует, что в этих главах, посвященных детству и юности Рихтера, часто прерывается естественно-временная последовательность, нередки отступления, «заглядывания» в будущее — ведь об этом можно рассказать и после, в соответствующих главах... Чтобы не утомлять читателя многими аргументами, которые я мог бы привести в оправдание, обращусь еще к одной цитате того же автора, Фишера-Дискау (о котором Рихтер в свое время скажет: «Его музыкальность превосходит все наши понятия, представления... Он все может»), из его автобиографической книги «Отзвуки былого»: «Лучший способ переплыть море прошедшего в поисках значимого — верить в истину: что было когда-то, то существует и теперь»

ких сверстников и земляков,— был Рихтеру заказан; кроме того, он его и не привлекал. Более тривиальный выход, связанный с какой-либо профессиональной работой в области музыки, тоже казался весьма туманным — и все по той же причине: не хватало образования. Оставались, впрочем, еще и другие русла: можно было всерьез начать заниматься живописью или пытаться поступить на сцену. Но то и другое отвлекло бы от музыки, а она уже держала. И держала прочно. Движение же по музыкальному руслу становилось для Рихтера опасным. И будь река рекой, дело могло бы кончиться бог знает чем. Но поскольку тогда река была еще не рекой, а все же только ручьем, то... ручей этот, выбирая себе пути, вскоре сам пришел туда, где течь ему оказалось и вольно, и прибыльно. Прибыльно — в двух отношениях: во-первых, у Славы появился кое-какой заработок, что было совсем нелишне (хотя бы для пополнения личной оперной библиотеки), а во-вторых, и это главное,— река его жизни получила естественную возможность и далее наполняться музыкально — впрок и про запас, откладывая до неопределенных времен вопрос: куда впадать?

И здесь нельзя вновь не подивиться — на сей раз уже не самому Рихтеру, а его родителям, их мудрости, а может — интуиции, проявившейся в той самой «неавторитарности», в неподавлении детской самостоятельности, не только в музыкальном, но и в житейском отношении дававшей более чем достаточные поводы для «принятия мер»... мер, продиктованных, безусловно, сознанием родительского долга, заботой о единственном, любимом и талантливом ребенке. Что было бы, решишь они на такие меры, гадать не приходится; во всяком случае, того Рихтера, которого мы узнали, не было бы никогда.

Итак, пятнадцати лет, вскоре после окончания школы, Рихтер начинает работать концертмейстером. Работа эта протекала в разных местах, так или иначе связанных с деятельностью его отца, который, как уже говорилось, был не только пианистом, но и органистом. (Притом органистом незаурядным, если судить хотя бы по скупым, отрывочным высказываниям Святослава, записанным Я. Мильштейном; впрочем, орган — инструмент столь редкостный, «самодостойный», что словно бы сам по себе отторгает «заурядность».) К слову, сам Рихтер на органе никогда не играл, но некая «органность» — та самая «редкость», возвышенность, достоинство, «многосложность» наконец, выражаемая не только чисто музыкально — «органа многосложный крик» у О. Мандельштама,— но и функционально, путем связи «горнего с дольным», участием в земном акте поклонения и веры,— все эти, самоочевидные качества будущего рихтеровского искусства, пусть опосредованно, но, безусловно, хранят отцовскую наследственность — скрытый ген его второй музыкальной специальности. На органе Теофил Рихтер играл сначала в Кирхе — огромном готическом соборе на улице Новосельской (бывшей в советские годы улицей Островидова, а с начала девяностых годов получившей прежнее название). Рихтер вспоминал:



Одесса. Кирха

Нежинская улица. Когда выходишь из нашего двора, напротив стоит неказистый дом, но наверху карниз и круг, как окно в небо... После пятого дома вид на Собор Петра, и когда появлялась Кирха, охватывал восторг.

Кирха стоит и сегодня, а Собор был разрушен в 1936 году, о его существовании напоминают сквер, именуемый привычно Соборной площадью, и улица Петра Великого, в начале которой, лицом к лицу, стоят ныне здания университета (в университетском клубе Рихтер смотрел первые в его жизни кинофильмы) и технологического института.

Спустя какое-то время отцу пришлось оставить службу в Кирхе: «было указано» на несовместимость служения культу и воспитания советской молодежи (работа в консерватории). Он выбрал консерваторию — надо думать, мысли о будущем сына сыграли в этом выборе не последнюю роль. Впрочем, оставалось еще место органиста в оперном театре, и там, в свободные от спектаклей дни, Теофил Рихтер давал концерты органной музыки, импровизировал.

«Надолго всем запомнилась одна из таких импровизаций — во время гражданской панихиды по Прибику. В ту пору я был уже в Москве, но, по словам знакомых, слышавших тогда его, это было нечто необыкновенное», — рассказывал Рихтер Якову Мильштейну.

Йозеф Вячеславович Прибик был личностью замечательной, известной далеко за пределами Одессы: дирижер, композитор, чех по происхождению, он жил в России и трудился для ее блага. Прибик руководил Одесским оперным театром более сорока лет (1894—1937), при нем театр пережил две войны, восстание на «Потемкине», революцию, пожар (в 1925 году) и пору расцвета.

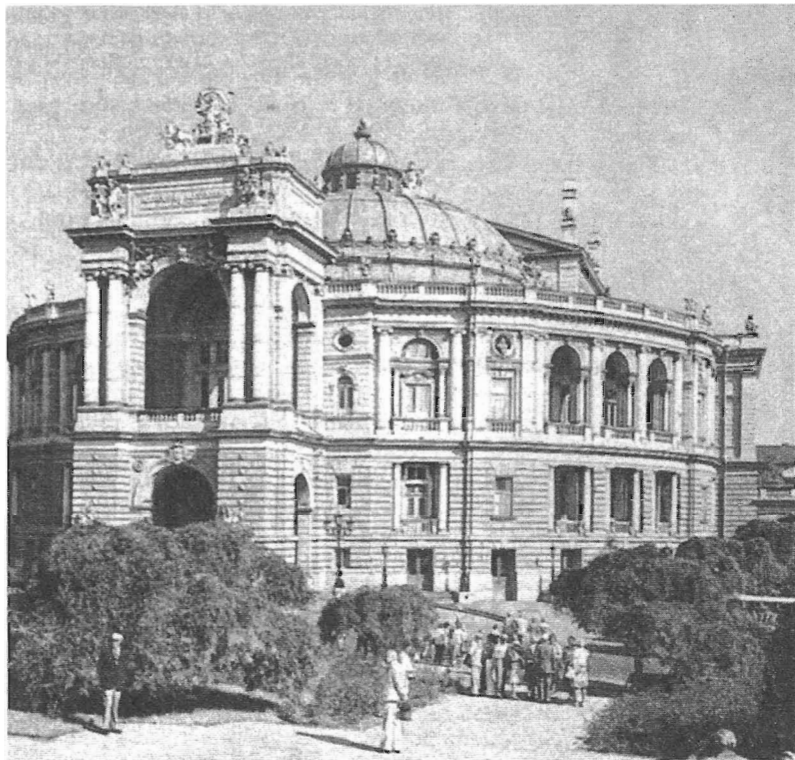
Интересный был театр, и режиссер, и балетмейстер, — скажет Рихтер в 1984 году, беседа с В. Чемберджи. — Когда я приехал в Москву, пошел в Большой театр, то страшно разочаровался. Там, в Одессе, была живая струя, а в Большом все затхло, старое, неинтересное.

Одесса. Главный корпус университета



Опера была первой музыкальной любовью Рихтера-мальчика и осталась главной любовью всей его жизни. Об этом пишут биографы, свидетельствуют записи В. Чемберджи. «Первая опера, которую увидел на сцене, — «Снегурочка» Римского-Корсакова». Сильнейшее впечатление — «даже заболел». В консерватории, во время представления оперных отрывков («Царская невеста», «Демон»): «Занавес закрыли, я устроил такой рев!» На всю жизнь сохранилась любовь к Римскому-Корсакову («нефортепианный» композитор, так же как Мусоргский и Вагнер), именно его фортепианный концерт стал одной из первых рихтеровских записей, выпущенных в Союзе (с Московским молодежным оркестром и К. Кондрашиным).

Оперный театр был красой и гордостью Одессы тех лет. Спуск от него выводит на Приморский бульвар, с каштанами и акациями, памятником дюку де Ришелье, знаменитой Потемкинской лестницей. В начале бульвара, чуть оттененный классической



«желтизной правительственных зданий», стоял Дом моряка (тогда еще не называвшийся Дворцом культуры). При нем существовал оперный кружок, где занимались любители-меломаны, люди разных профессий и возраста, в большинстве — те, кто по разным причинам не нашел в свое время пути на оперную сцену, и такие, кто еще только начинал этот путь искать. Елена Сенкевич, работавшая дирижером в оперном театре, руководила этим кружком и вела его на подобающем профессиональном уровне: репетиции, спевки, «премьеры»; соответствующим был и энтузиазм участников — сами шили костюмы, доставали декорации, приглашали публику. Ставились популярные оперы — в отрывках, разумеется; для полноценных постановок все же многого не доставало. Прежде всего — оркестра. Заменять оркестр должен был рояль, а играть на рояле, естественно, пианист. Найти пианиста-профессионала для подобной работы бывало непросто, любитель же она была, что называется, «не по кисти» — для «Фауста» и «Пиковой дамы», пусть даже и в облегченном, любительском варианте, требовался какой-никакой, а профессионал.

И вот — счастливый случай, который без натяжки можно уподобить «браку по любви»: в лице юного Рихтера кружок получил аккомпаниатора, о котором можно было только мечтать, — талантливого, грамотного, добросовестного. Для самого же Святослава работа в новом качестве явилась и началом общественного признания (притом на безусловно профессиональном уровне,

несмотря на любительский статус всего происходящего), и возможностью предаваться своим музыкальным занятиям уже с новым ощущением их полезности, нужности для кого-то. Действие, состояние приобретало сюжет! «К концертмейстерской работе относился восторженно», — вспоминал Рихтер. Его нисколько не смущала скромность достигнутого им в профессиональном отношении (особенно по сравнению с выдающимися успехами его сверстников, волновавшими в те годы всю музыкальную Одессу: уже было известно миру имя Ойстраха, совсем немного оставалось до ошеломляющего триумфа семнадцатилетнего Эмиля Гилельса на первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в 1933 году), равно как и не льстили его тщеславию расхваливавшие, конечно, среди знатоков и любителей слухи о его собственных достижениях — хотя и не дававших повода для ажиотажа, но все же внушавших уважение. В свете этого теперь уже без особого удивления, как нечто вполне естественное, воспри-



Здание Одесской филармонии, бывшей Биржи

нимается дальнейшее продвижение юного Рихтера по концертмейстерской лестнице: в семнадцать лет — концертмейстер филармонии, затем — хора и балета оперного театра, — должности достаточно престижные и для приличного выпускника консерватории, в то время как занимавший их Рихтер по-прежнему не имел никакого музыкального образования.

Впрочем, не все проходило гладко.

Из филармонии, где приходилось заниматься всем, вплоть до сопровождения эстрадных номеров, через год ушел, вернее, меня уволили, так как я отказался поехать в одну из нелепых поездок. Спустя недели две меня, правда, туда снова пригласили на работу, но на этот раз я уже не пошел сам, обиделся на руководителей.

(Строптивость, однако, была в характере!..)

Уже в столичные годы, когда он станет ошеломлять публику своих концертов стихийной мощью темперамента, феерической виртуозностью, глубиной концепций, широтой репертуара, — иные из его слушателей, узнав какие-то подробности его артистической предыстории, вполне могли задаться вопросом: зачем эдакий пианист сидел там, в своей Одессе, разучивая партии с любителями, аккомпанируя певцам, которых никто не знает и никогда не услышит? Дирижерство! — далось оно ему, при таком пианизме... В Большом дирижеры сменяют друг друга через каждые несколько лет... а публика все равно ходит на Барсову, на Лемешева, на Рейзена. Другие, смотревшие, конечно, с бóльшей высоты, могли сожалеть: «Какой дирижер пропал, не высказался!» (Нейгауз). Третьи же, вероятно, задумывались: что же на самом деле означали в его биографии те, с виду «потерянные», концертмейстерские годы? С одной стороны, он приехал к Нейгаузу уже почти «готовым» пианистом и сформировавшимся музыкантом, с другой же — бесспорно, что, не будь Нейгауза (или окажись на месте Нейгауза кто-то другой), не было бы Рихтера (того, которого мы узнали)... так, может быть, все же было бы лучше, если бы судьба немного поторопила их встречу?..

Размышляя над этим, неизбежно наталкиваешься на множество вопросов, иные из которых, по определению, априорно не решаемы: достаточно того, что они, говоря научным языком, «корректно сформулированы». Хотя сам Рихтер — из той весьма немногочисленной породы людей, которые — по крайней мере, для себя — многие из таких вопросов решили. Он, например, знает, кто его самый любимый композитор. Или — самый любимый фильм. Или — какое лучшее произведение русской фортепианной музыки, лучшая советская опера, соната у Бетховена. И даже — что главное в искусстве? (Ответ Рихтера на последний вопрос: неожиданность. Станный ответ, не правда ли? Но, едва задумавшись, «осеняешься»: ведь искусство — заведомо подарок, которого заранее ждешь, заранее радуешься. Неожиданность ожидаемого — вот что остается в памяти навсегда.) Впрочем, было бы удивительно, если бы сама жизнь такого человека не содержала в себе ответы (или хотя бы подходы к ответам) на некоторые из тех са-

мых неразрешимых вопросов. Например, на такой (поставленный, если читатель помнит, в начале книги): что происходит с детской гениальностью? Куда — на излете детства — она исчезает?

У Рильке в «Реквиеме по Пауле Беккер» читаем:

*Есть между жизнью и большой работой
Старинная какая-то вражда.*

Перевод Б. Пастернака

Быть может, в этих словах — ключ к разгадке. Детство по природе своей занято «большой работой», оно само есть «большая работа» познания мира, и пока работу эту ребенок совершает играя, в отсутствие противоречия-вражды, он гениален. На выходе из Игры, лишённая естественной опоры, жизнь незаметно для себя вступает в противоречие с навязываемой взрослым миром «небольшой» работой, истрачивает себя в неосознаваемой вражде со всем тем, что, по законам этого мира, должно предварять «взрослую» работу, и этот процесс равнозначен утрате гениальности. У Рихтера его «затянувшееся» детство, нашедшее выход в игре «для себя», а позже в концертмейстерстве, было продолжением Игры, продлением «большой работы», и именно благодаря этому, как показало недалекое будущее, его детская гениальность, сохранившись, обогатилась уже вполне взрослыми чертами, ибо для полного самовыявления Рихтеру необходимо было, не торопясь, по законам собственной, так рано пробудившейся в нем природы, пройти неизбежный путь одиночества — начальной отрешенности и удаления от мира, слишком раннее соприкосновение с которым сулило вражду, грозило гибелью. Всё «просто человеческое», все жизненные коллизии, то оттягивающие, то ускорявшие неизбежное, главнейшее действие, каким явился его отъезд к Нейгаузу, — всё было лишь внесюжетным предбытием, телесной оболочкой ожидания того момента, о котором он сам — или Некто, ведающий его поступками, — мог бы сказать, опять-таки словами Рильке:

Herr: es ist Zeit.
(Господь! Пора.)

* * *

О «просто человеческом», что сыграло свою роль в том решении, было непросто говорить уже с расстояния тех лет, когда Рихтеру стали посвящаться рецензии, статьи, аннотации, требующие хотя бы пунктирного биографического освещения; непросто об этом говорить и сейчас, после его ухода. И потому, что в «просто человеческом» есть много «слишком человеческого», такого, чего сам он всегда избегал касаться (и чего из уважения к его, пусть неявно, таким образом высказанной воле не хотелось бы касаться пишущему), и потому еще, что неизбежно приходится ссылаться на такие источники, к которым — в соответствии с во-

сточной поговоркой: половина хлеба — хлеб, половина правды — неправда, — испытываешь эмоцию недоверия. (Впрочем, сознавая при этом, что в известные времена и восьмую долю правды написать бывало куда как непросто, как и собственную неготовность ко «всей правде», до которой добраться — дело будущего.)

Пожилые одесситы уже нынешнего времени вспоминают иногда типично одесскую хохму предвоенных лет. «Ви что, не знаете, что в Одессе музыку выпускают три столярных цеха? Ну как! Консерватория, там главный инженер — Столяров, потом оперный, где Столерман, а третий, конечно, школа Столярского. Так он работает только на экспорт».*

Три последних года в Одессе Рихтер проработал у Столермана.

Это был честный и хороший музыкант. Добросовестный и строгий, хорошо знавший, что надо делать. Одного взгляда его светлых глаз, взгляда удава, было достаточно, чтобы оркестрант почувствовал себя провинившимся. Столерман стал привлекать меня к работе, проверять, а потом взял целиком к себе. Было время, когда я дневал и ночевал в театре. Днем репетиции, вечером спектакли... Готовил себя к дирижерской деятельности. Но в последний момент мой дирижерский дебют в опере сорвался. И тогда я решил окончательно ехать в Москву — учиться играть, играть на фортепиано. Это мне советовали многие музыканты, в том числе Асафьев и Василенко, балеты которых «Пламя Парижа» и «Цыгане» я играл с листа в их присутствии.

Эта цитата взята целиком из записей Я. Мильштейна. Ни один из других биографов Рихтера: ни В. Дельсон, ни Д. Рабинович, ни Л. Гаккель — не добавляет никаких подробностей, касающихся причин и обстоятельств его несостоявшегося дирижерского дебюта (зло неперсонифицируемо); сам же он позднее, в разговоре с В. Чемберджи, обронит: «Помешали, как всегда, интриги». Были, несомненно, и побочные факты и факторы, коллизии сугубо личного плана, каких не могло не быть у двадцатилетнего молодого человека, пусть даже до предела поглощенного искусством. Сейчас, оглядываясь на то время более чем с полувекового расстояния, можно попытаться объективно продумать всё происшедшее, стараясь приблизиться, насколько возможно, к высоте духовного зора, к пониманию той, по выражению Пришвина, заповедной, неузвляемой части души великого художника, которая находится за пределами Добра и Зла и которая присутствует во всем образе рихтеровского искусства, равно как и в каждом единичном его проявлении.

Памятью об отсутствии сослагательного наклонения у истории, всё же произнесем некоторые из напрашивающихся «а если бы...». Появись тогда Рихтер за пультом оперного театра, с заветной дирижерской палочкой в руке, — что дальше? Скорее всего,

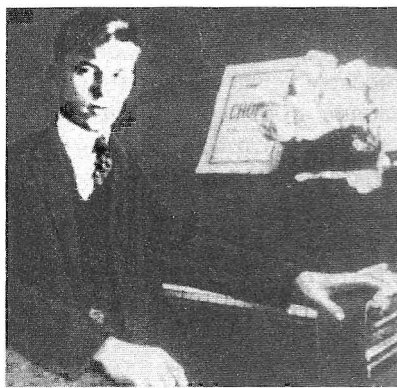
* Григорий Арнольдович Столяров был ректором Одесской консерватории (1923—1929). Самуил Александрович Столерман — главный дирижер Одесского театра оперы и балета (1927—1944). Петр Соломонович Столярский (1871—1944) — выдающийся педагог (класс скрипки), открывший собственную музыкальную школу в Одессе еще до революции; по ее образцу была уже в 1932 году им же организована школа-десятилетка для одаренных детей (первая в Союзе). У него учился Д. Ойстрах и многие другие выдающиеся скрипачи.

годом позже, годом раньше, ему пришлось бы покинуть Одессу, как покинули ее в свое время Ойстрах, Гилельс, Зак... Где в те годы, в каком оперном театре или симфоническом оркестре страны ему удалось бы приложить свои творческие силы и способности? Вполне вероятно (и то при благоприятном стечении многих обстоятельств), что мог бы повториться путь Столермана — кочевая жизнь гастролирующего дирижера без оркестра, с более-менее регулярными остановками в разных городах, от Иркутска и Владивостока до Баку и Одессы. Может быть, Рихтеру такой способ жизненного и художественного существования пришелся бы по душе; а нам?.. Нам — в лице каждого из многих, узнавших его фортепианное искусство как некую свершенную данность, — хотелось бы представить его в иной, дирижерской ипостаси, пусть и равноценного масштаба? Представляем ли мы, например, Шопена как автора — пусть и самых гениальных — опер и симфоний, которые он подарил бы миру вместо баллад, этюдов и мазурок?

То же относится и к композиции. Рихтер продолжал сочинять музыку до самого отъезда в Москву и даже еще в Москве обдумывал план своей первой симфонии: «Вторая часть — Красная площадь ночью». Однако можно, конечно, быть «над веком» и во всех веках сразу, но нельзя быть сильнее своего времени, которое, по неписаным законам, уготавливает ренессансной Личности узкую специализацию и хочет принимать ее в некоем едином, главном качестве. Прокофьев и Шостакович были недюжинными пианистами, Фуртвенглер, Шнабель, Светланов сочинили немало музыки, в том числе, наверное, и первой классной... а все же... Легче, кажется, представлять себе, какими бы композиторами были Рихтер, Ростропович, Плетнев, живи они во времена Баха... но это уже «сверхсоставляющее» склонение.

Впрочем, вернемся в Одессу. Надо сказать по справедливости, что в целом ее отношение к Рихтеру тогда было вполне добродетельное (несмотря на «интриги» — им везде найдется место). Сам Святослав Теофилович, вспоминая те годы, нередко повторял: «ко мне все хорошо относились», «меня любили». (Можно было бы добавить и «ценили» — еще бы! Потому и не торопились отпустить.) Одесса, во все свои музыкальные времена жившая по богемно-расточительному принципу: одним гением больше или меньше — какая разница? — умела оценить по заслугам и то, что на «высшие заслуги» не рассчитывало. Единственный сольный концерт девятнадцатилетнего Рихтера в одесском Доме инженеров прошел с аншлагом, хотя и ровным счетом ничего не изменил ни в его музыкальном «статусе», ни в ближайших житейских перспективах.

Нельзя при всем этом не сказать и о другом — об определенной все же рихтеровской обособленности, отчужденности даже, невписываемости его в музыкальную атмосферу тех лет. Для Одессы, с ее кульгом музыкальной педагогики, почти равносильной, а во многих случаях далеко превосходящей обычную родительскую

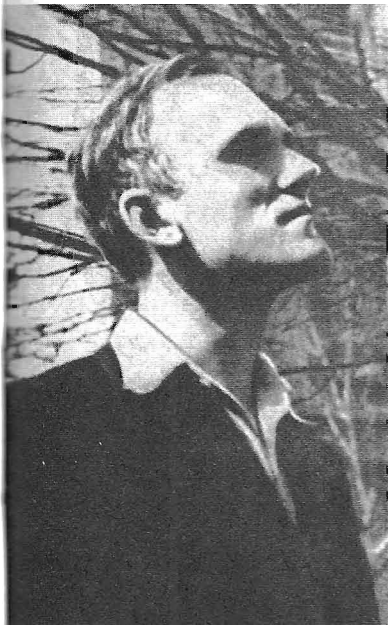


С. Рихтер после первого в своей жизни сольного концерта

заботу и опеку, он, не имевший учителей, был как бы «ниоткуда» — дичок, сам по себе привившийся, сам по себе развивающийся. Его некому было опекать, продвигать, направлять; но в скромнейшей, недекларируемой его самостоятельности все же явственно прочитывалось — он ни в чем таком и не нуждался. Не было даже людей, которые могли им гордиться; родители не в счет — трудно представить, что им и вовсе было «не до гордости».

Юность прошла. Попытка взять — с долгого разбега — казавшуюся уже совсем почти достигнутой первую вершину окончилась неудачей (скорее всего, весьма болезненной). Тот же вопрос: что дальше? — возник снова, уже во всей своей беспощадно-жизтейской ясности. Оставалось — ехать в столицу, «в поисках утраченного времени». Но он не собирался становиться пианистом — совершенно к этому не готовился. Конечно, в качестве запасного и такой вариант предусматривался и должен был обсуждаться. Но в том его возрасте, когда детские подвиги уже можно было отнести к области приятных воспоминаний, при жестком профессиональном подходе, и этот путь выглядел сомнительным. «Мне говорили, что играю я «оркестрово», как дирижер, и пианист из меня вряд ли выйдет». И все же — в Москву, к Нейгаузу, пианисту и учителю пианистов, у которого в то самое время учились в аспирантуре — проходили школу высшего мастерства — уже окончившие Одесскую консерваторию Гилельс и Зак.

Со стороны Рихтера это был, несомненно, поступок. Возможно, первый из многих «взрослых», видимых миру поступков, которые в дальнейшем, проявляясь лишь иногда и внезапно, будут удивлять знающих его людей. Хотя внешне логики в этом поступке было маловато: двадцати двух лет от роду ехать в столицу, поступать в консерваторию, не имея никакого документа хотя бы о начальном музыкальном образовании, ни протекции, ни рекомендаций авторитетов — ничего... В сущности, то был типичный прыжок в темноту, род авантюры, исход которой — в случае вполне вероятного неуспеха — трудно было предсказать. Внутренняя же логика (если находиться в рамках музыкальной перспективы) диктовалась по существу безвыходностью: не на теоретический же (композиторский) факультет ему было поступать — с такими исходными данными! — уж там его шансы были бы вообще нулевыми, несмотря на десятки детских и юношеских сочинений и сотни, наверное, чужих партитур, сидевших в голове и в пальцах. На экзамене до этого просто дело бы не дошло, — ведь ему уже не семь лет и даже не шестнадцать, чтобы начинать все с нуля: гаммы, сольфеджио, гармония, полифония. И если даже Рихтер сам думал иначе, то рядом был отец, который мог «объяснить». Оставалось, таким образом, фортепиано. Играть на фортепиано он умел, во всяком случае, не хуже иных студентов отца; если этого умения окажется достаточно, чтобы Нейгауз взял его в свой класс, то... дальше можно заниматься музыкой, думать о дирижировании или о композиции, или о том и другом вместе — примеров сколько угодно... Надо только поступить — подготовиться



С. Рихтер

как следует, позаниматься, подобрать программу, обыграть ее, пусть папа послушает... чтобы выходило все как у пианистов, не по-дирижерски. (А вдруг ему на экзамене предложат для начала: сыграйте какой-нибудь этюд Черни, или гамму в такой-то тональности, с положенными обращениями, арпеджиями, интервалами. Что он скажет: дайте мне ноты? Ах, чем же он занимался все эти годы, уж гаммы-то можно было выучить, если выучивал оперы... если играл часами, сутками, — и что в итоге?)

Следы тех предотъездных состояний остались в его композиторских опытах: шесть романсов на слова Блока («первый романс «Гамлет» был задуман для голоса с оркестром, — нравился Генриху Густавовичу»); фортепианные пьесы («прелюдию, с-molл'ную, я написал перед отъездом в Москву, когда был очень подавлен. С ней я поступал в консерваторию, и она очень понравилась. Была задумана и fuga, но я сочинил только тему»).

«На поездку в Москву не было достаточно средств. Помогли знакомые, в частности доктор Филатов, сына которого учил отец». (Отец, как и многие работающие музыканты, давал частные уроки в разных домах. Среди них был и дом немецкого консула — большого любителя музыки, где отец, как писали позже, был желанным гостем. Возможно, также и сын. Юная дочь консула была его сверстницей.)

Доктор Филатов — «глазной профессор из Одессы», всемирно известный ученый-офтальмолог, вернувшийся в созданной им клинике зрение тысячам людей. Уже в послевоенные годы, хорошо памятные людям моего поколения, было у всех на слуху: если ослепшему никто ничем не может помочь, последняя надежда — ехать к Филатову, в Одессу. И ехали — со всех концов. И не счастье было тех, кому он помог. Человек, неотъемлемый от Одессы, может быть, самый знаменитый из всех ее знаменитых граждан. Из породы «зубров», описанной Даниилом Граниным. Еще он на собственные средства, уже после войны, выстроил небольшую церковь, в приделе которой завещал себя похоронить. Церковь эта, действующая и в наши дни, находится на улице Пушкинской, неподалеку от здания филармонии (бывшей биржи), где Святослав Рихтер работал концертмейстером.

В начале Пушкинской улицы стоит оперный театр, в конце — вокзал.

* * *

Перед тем как попрощаться, вместе с Рихтером, с Одессой (он еще трижды будет возвращаться туда из Москвы — на «каникулы»), напомним программу его концерта, состоявшегося 15 мая 1934 года, — первого публичного концерта в его жизни и единственно, сыгранного им за всю жизнь в Одессе.

Шопен. Восемь прелюдий ор. 28. Ноктюрн соль минор ор. 15 № 3. Полонез-фантазия. Скерцо № 4 ми мажор. Два ноктюрна ор. 55, фа минор и ми-бемоль мажор. Два этюда ор. 10, № 1 и 10. Баллада № 4 фа минор. На бис — этюд ор. 10 до-диез минор.



Фридерик Шопен

Все эти произведения Рихтер будет играть в разные годы, в разных странах, до конца жизни. Последнее по времени сохранившееся в записи исполнение прелюдий — 20 марта 1979 года, Токио; Скерцо — 23 сентября 1977-го, Виндзор; Четвертой баллады — 3 мая 1986-го, Милан; этюдов — 29 марта 1989-го; Полонеза-фантазии — 6 ноября 1992-го, Зеесен. (Некоторые записи — частные.)

Мы уже говорили, что опера была первой любовью Рихтера, и это, в общем, почти верно, если исходить из обычных представлений о «возрасте любви» (кто-нибудь из читателей, возможно, помнит популярнейший фильм пятидесятых с таким названием). Но если чуть сдвинуть границы возраста... самой первой любовью окажется все же фортепианная музыка, Шопен.

Любовь к музыке впервые пробудил во мне Фа-диез-мажорный ноктюрн Шопена... В Одессе папа по вечерам всегда занимался, по два—три часа. Я сидел на коленях у мамы... папа играл, и вдруг у меня внутри шелохнулось чувство, и мне показалось: на глазах начали распускаться цветы. Мне и сейчас так кажется.



В 1969 году я был в Инсбруке, и хозяйка пансиона, в прошлом пианистка, попросила меня сыграть этот ноктюрн; я признался ей, что еще с детства, когда сидел на коленях у мамы и впервые услышал ноктюрн в исполнении отца, хотел выучить и сыграть его, что об этом меня много раз просила мама, но так ноктюрн и не сыграл! «Но если вы этого хотите, — добавил я, — дайте ноты, и я вам его охотно сыграю». И сразу же подумал: как странно — сколько раз меня просила об этом мама, и я этого не делал, а теперь просит совсем посторонний человек — и я это делаю. Ноты были тут же принесены, я быстро просмотрел ноктюрн и сыграл его хозяйке. Когда сыграл, меня как будто осенило: сегодня 10 ноября — день рождения моей мамы.

Этот ноктюрн — одно из популярнейших произведений Шопена — Святослав Теофилович почти никогда не играл в своих концертах. Как не играл вовсе сонату с похоронным маршем, Третью сонату, ля-бемоль-мажорный полонез, играемые практически всеми пианистами (кроме тех немногих, кто по разным причинам вообще исключал Шопена из своего репертуара: Артур Шнабель, Глен Гульд). Зато играл множество других шопеновских вещей — в их числе и сверхпопулярный «Революционный этюд», баллады, прелюдии. О том, как он играл однажды Четвертую балладу, вспоминала Наталья Дмитриевна Журавлева — актриса, дочь одного из самых близких Рихтеру людей. Знаяшая Рихтера с детства (своего), некоторое время она выполняла даже обязанности его домашнего секретаря, сопровождала его в гастрольных поездках. На одном из концертов она была ведущей; он закончил Четвертую балладу, а она сидит за сценой с залитым слезами лицом. Нужно выходить объявлять следующий номер.

- Идите объявлять следующий номер.
- Я не могу.
- Нельзя так относиться к своим обязанностям.
- Нельзя так играть.

Какие тайны, какие миры запрятал Шопен в своих Двадцати четырех прелюдиях — коротеньких (иные — в минуту звучания) повестях, драмах, поэмах, сочиненных вдали от Польши, на острове Пальма де Майорка, во время первого совместного путешествия с Жорж Санд... Альфред Корто, знаменитый французский пианист и дирижер, разбирая однажды прелюдии со своими учениками, сказал об одной из них*: «Но смерть — там, в тени».

В том году, когда Рихтер уезжал в Москву, смерть уже была, таилась в тени, за стенами отцовского дома. Как стояла за стенами, окнами, дверями многих других домов, бродила в сумерках по тем улицам, которыми он ходил днем, витала в знакомом с детства воздухе, пропитанном беззаботным южным солнцем, звуками и запахами моря, Привоза, акаций, свежеполитой пыли на мостовой. Входила в старые дворы с запирающимися на ночь воротами, сохнувшим на балконах бельем, старыми лестницами подъездов, списками жильцов на крашеных жестяных таблицах — под вьющимся по стенам диким виноградом. Отец, продолжав-

* Пятнадцатой, с историей создания которой связаны разные легенды. Рихтер играл эту прелюдию в своих московских концертах в октябре 1976 года.



ший работать и давать уроки, торопил с отъездом: пора! — слава богу, хоть в двадцать два года ты понял, что учиться надо, решился, наконец. А сам думал свое. То, о чем знал и догадывался, о чем должен был знать и догадываться шестидесятипятилетний музыкант, немец, родившийся в России в прошлом веке и живший в ней — в 1937 году.

Только изредка, наверное, вспоминалась собственная молодость — бесконечно далекая Вена, концерты, Шопен, Шуман... Слава Богу, музыка еще была с ним. Была работа, ученики, орган... Жена и сын. Когда он думал о сыне, вспоминал его детство, пытался представить его будущее... «вечерние» мысли, исхода которым он не знал и о которых никому не мог бы рассказать. Может быть, узнают, расскажут другие. Но для этого нужно было, чтобы сын уехал, поскорее.

Пока смерть еще там, в тени...

Теофил Рихтер был арестован 26 августа 1941 года и расстрелян в ночь с 6 на 7 октября в одесской тюрьме, за десять дней до сдачи города немецким войскам (в обвинительном заключении значилось: агент немецкой разведки). Вместе с ним было расстреляно еще двадцать три человека, из которых шестеро — немцы. Трупы были выброшены на кладбище, находившееся рядом, за воротами тюрьмы. Говорят, что жена разыскала тело мужа и смогла похоронить его на Польском кладбище (на другом конце города). Святослав однажды, уже в послевоенные годы, тайно побывал в Одессе; рассказывают, кое-кто его все же узнал. Неизвестно, удалось ли ему найти могилу отца.

Анна Павловна во время оккупации вышла замуж за profes-

сора консерватории С. Кондратьева (у него Рихтер когда-то брал уроки композиции) и незадолго до освобождения Одессы уехала вместе с ним за границу. Ее дни окончились в тихом провинциальном городке на юге Германии. Святославу Рихтеру вместе с Ниной Дорлиак во время одной из концертных поездок (уже после того, как по личному распоряжению Н. С. Хрущева ему были разрешены поездки за пределы стран соцлагеря) удалось ее навестить.* Свидетелями этой встречи стали один английский журналист, чей рассказ был переведен и напечатан с сокращениями журналом «Музыкальная жизнь», а также соседи и знакомые Анны Рихтер, пришедшие посмотреть на ее знаменитого сына, русского пианиста с немецкой фамилией. А если случится, то и послушать. Рихтер играл тогда Семнадцатую сонату Бетховена, другие пьесы. Вместе со всеми Анна Павловна слушала, как играет Светик,— последний раз в своей жизни.

Вскоре она умерла. Это случилось в апреле 1963 года**, во время одной из зарубежных поездок сына, откуда Рихтер, всегда аккуратнейшим образом сдававший установленную советскими законами часть своего гастрольного заработка в кассу Госконцерта, на этот раз не привез ни цента. Хотя нарушение было беспрецедентным, его все же не стали очень строго наказывать, узнав, что весь чистый сбор с той поездки солистом Московской государственной филармонии, народным артистом... лауреатом... Святославом Рихтером был потрачен на лечение и спасение матери. Но спасти ее было уже невозможно.

* Впервые же — после расставания в начале 1941 года — Рихтер встретился с матерью и ее вторым мужем во время своих гастролей в США, осенью 1960 года.

** По стечению судьбы, день ее смерти, 13 апреля, почти совпал с днем 75-летнего юбилея Нейгауза, о чем будет речь дальше.



Годы учения. Москва

*И я ниоткуда
Пришел расколоть
Единое чудо
На душу и плоть.*

А. Тарковский

«Высокий, худощавый юноша, светловолосый, синеглазый, с живым, удивительно привлекательным лицом. Он сел за рояль, положил на клавиши большие, мягкие, нервные руки и заиграл» (Г. Нейгауз).

Первым произведением, которое Рихтер играл в их первую встречу с Нейгаузом, была Двадцать восьмая соната Бетховена.

Об этой сонате в книге Эдвина Фишера, одного из выдающихся пианистов и музыкальных педагогов XX века, можно прочитать следующее:

«Исполнение сонаты требует от пианиста многих качеств: лиричности, ритмического чутья, отрешенности и одухотворенной виртуозности... Сочинение доступно только зрелым художникам и более сложно для исполнения, чем сонаты ор. 109, ор. 110, ор. 111».*

Тридцать две сонаты, написанные Бетховеном на протяжении тридцати лет («Новый Завет» пианистов, по определению Ганса фон Бюлова)**,— повесть его жизни: от юношеских, полных свежести и волнений молодой души, открывающейся навстречу миру, до трех последних (те самые ор. 109, 110 и 111), ставших исповедью человека, который прошел тяжкий путь познания этого мира и замкнул в своей глухоте и одиночестве подземные глубины и надземные выси.

Есть среди них короткие (две и вовсе восьмиминутные, по форме — те же сонатины), есть и гигантский «восьмитысячник» —

* Цит. по переводу с немецкого избранных глав книги Э. Фишера «Фортепианные сонаты Бетховена», изданной в 1960 году в Германии. Эти главы наряду со статьями «Йоганн Себастьян Бах» и другими материалами вошли в 8-й выпуск сборника «Исполнительское искусство зарубежных стран» (Москва, 1977), составленный и отредактированный Я. Мильштейном.

** «Ветхий Завет» — двухтомный «Хорошо темперированный клавир» Баха.

Про последние Сонаты Бетховена
в исполнении Штефанета Рихтера.

Москва так же жалуются^{как}, что Рихтер слишком
редко играет в Москве. Когда ему говорят об
этом, он отвечает что-то такое, в котором жести-
кулики в какой-либо и где-либо сыграли
или концерты, и на основании фактов^{доказательств}, что
больше всего он играет именно в Москва.
Но когда случается его, хотя бы на последних
двух концертах, где он играет и три Бетхо-
венские Сонаты Бетховена, когда впрочем до
отъезда на Бельгию Большим залом Консерватории
и выслушавшими сосредоточенными лицами
слушателей, когда восток охватывает Кон-
цертная зала^(и игра?) и слушатели
хотят слышать его еще и еще, —
тогда знаешь точно, что жаль

сорокапятиминутный Hammerklavier*, исполнен-соната, Девятая симфония для фортепиано, как называл ее Антон Рубинштейн. («Вход в Hammerklavier охраняют два си-бемоль-мажорных великана». — Натан Перельман, «В классе рояля».) Есть такие, которые редко играют пианистами и мало знакомы слушателям; другие же — любимы теми и другими, всесветно знамениты едва ли не со дня творения: «Патетическая», «Лунная», «Аппассионата». Рихтер впоследствии будет играть много бетховенских сонат, изумляя слушателей как теми, так и другими; когда слушаешь у него «незнаменитые» сонаты, включая и те две «сонатины», Девятнадцатую и Двадцатую, испытываешь странное чувство — что-то вроде белой зависти: к самому себе, слушавшему когда-то их впер-

* В полном переводе с немецкого: Большая соната для молоточкового фортепиано; она была написана (окончена) в 1819 году для инструмента усовершенствованной конструкции, тогда построенного и вытеснившего вскоре с эстрады своих «маломощных» предшественников.

вые, или к тем, кому это еще предстоит. А Двадцать девятому — Hammerklavier, соседку Двадцать восьмой, — он сыграет, впервые для себя, когда ему будет уже шестьдесят, в Праге, в самом начале лета 1975 года. И затем — во многих городах и странах.

Пока же, летом 1937-го, Рихтер играл Нейгаузу Двадцать восьмую сонату. И Нейгауз сказал: «По-моему, он гениальный музыкант». Эта оценка и стала главным итогом той встречи и одновременно началом их дальнейшего сосуществования в мире и в музыке — мире музыки и музыке мира. В тот момент (а Нейгаузу за его долгую жизнь множество раз доводилось, публично и приватно, давать оценки разным людям и событиям в искусстве) она явилась как мгновенная концентрация всего его музыкального и душевного опыта, опыта восприятия прежде всего. Сказав ту фразу, Нейгауз, наверное, мог бы добавить к ней слова Чехова: я понял это, как понимают молнию. Крайне важно, что и в будущем — ближайшем и отдаленном — та первая нейгаузовская оценка никогда не менялась, хотя слово «гениальный» в его публичных высказываниях о Рихтере нигде не встречается. Нейгаузу в таких случаях приходилось «оправдываться» в том, что он должен «хвалить» своего ученика, и однажды он даже написал так:

Я не горжусь Рихтером как своим учеником, я мог бы в крайнем случае гордиться, что, выбирая учителя, он остановился на мне грешном.

И для Рихтера та оценка была в полном смысле судьбоносной. Разумеется, не словесное ее выражение — его он и не слышал, — а сам факт, что Нейгауз его «принял». В этом было и оправдание его концертмейстерского прошлого — для всех, кому хоть в какой-то степени подобное оправдание требовалось (а насколько оно требовалось самому Рихтеру, можно не объяснять), и одновременно — залог на будущее. Ведь случай мог направить его и к кому-нибудь другому из профессоров Московской консерватории, например к Игумнову или Фейнбергу.

Почему именно к Нейгаузу? О нем говорили как о большом музыканте. К тому же, как-то в один из его приездов в Одессу, я случайно увидел его; он был чем-то похож на моего отца. И когда встал вопрос — у кого учиться, я сказал: «У Нейгауза». И всегда благодарил судьбу за это решение.

* * *

Ближайшие факты рихтеровской биографии попытаемся осветить в меру «протоколльно», основываясь прежде всего на воспоминаниях самого Святослава Теофиловича, записанных Я. Мильштейном и В. Чемберджи, а также других людей, знавших его в ту пору. Некоторые из этих фактов практически не освещались и даже не упоминались в прижизненных публикациях, посвящаемых артисту, в том числе и в статьях Нейгауза (как, впрочем, не упоминалось многое и в работах, посвященных самому Нейгаузу): вновь — та самая «половина правды». Но восстановить полную правду — это не значит попросту припомнить недостающее.

Иногда полная правда подразумевает и блоковское «сотри случайные черты», а это предполагает, в свою очередь, и наличие известной временной дистанции, и участие самого времени в процессе — как стирания, так и интерпретации. К сожалению, нынешняя эпоха (о которой можно было бы сказать словами Ф. Бузони: «когда человек не мыслит, а господь не управляет») гораздо больше «стирает», притом без разбору, нежели осмысливает, поэтому... пусть будущий читатель сам судит, что в нижеследующих перечислениях (и авторских осмыслениях, естественно) «случайно», а что — нет. Только хотелось бы, чтобы все это виделось из некоей единой исходной точки, каковой для автора является описанная выше встреча — в данном месте пусть будет, ради этого, употреблена заглавная буква — Учителя и Ученика.

В общих чертах сама ситуация представлена в двух фразах Д. Рабиновича («Портреты пианистов»).

«В возрасте, когда артисты даже не столь редкостного таланта завоевывают мировую известность, [Рихтер] лишь по-настоящему сел на школьную скамью». И далее, через несколько строк: «... время, упущенное в смысле достижения безусловного признания, Рихтер «наверстал» чуть ли не за один вечер».

(Имеется в виду вечер московского рихтеровского дебюта — в одном концерте с Нейгаузом.) Здесь зафиксирован некий узловый момент биографии артиста, «миг между прошлым и будущим», и одновременно «провешен» — в обе стороны — контур стандартной, счастливой «музыкальной истории» (несчастливая, по определению, не могла быть предметом жизнеописаний современников той эпохи): детство — ранняя одаренность — несколько затянувшийся период колебаний и неуверенности в выборе жизненного пути — Нейгауз радостно приветствует нового ученика в своем классе — блестящее завершение учебы — всенародное признание — мировая слава — награды, звания, отличия... Добавив несколько абзацев или страниц специального характера (репертуар, особенности творческой манеры, отзывы современников, общественная деятельность), можно ставить точку и... переходить к очередной «канонизации»: Мравинского, Когана, Ростроповича... Если же канонизируемый вдруг не вписывался в канон, то... (лет десять-пятнадцать назад можно было не задумываясь продолжить:) всем было известно, какая судьба его ожидала. Теперь — задумываешься: известно ли? В стране, где давно был перейден предел всякой мыслимой и немыслимой выносливости человеческого сердца и рассудка, вдруг — по закону генетической реакции? — обнаруживалось всеобщее беспамятство (когда трагедия поколений низводится до «тусовочного» уровня и само слово «известно» неизвестно что означает)... Но обо всем этом нужно писать другие книги, здесь же лишь вспомним, что, скажем, у Ростроповича в 70-е годы была альтернатива: покинуть страну, став «отщепенцем» и «предателем», либо перестать быть музыкантом, оставаясь в ней. В те годы, когда Рихтер учился у Нейгауза в консерватории, а Ростропович еще только готовился



Рихтер на студенческом балу. 1937

туда поступать, альтернатива «деканонизированных» выглядела пострашнее. А у иных ее попросту не было.

Обо всем этом нам еще придется говорить, а пока вернемся к Рихтеру — уже зачисленному в класс Нейгауза после успешной сдачи экзамена по специальности перед комиссией известных консерваторских профессоров и педагогов. Послушаем самого Святослава Теофиловича.

Из предметов ничего не сдавал... В первый же свой день в Москве я попал на «Любовь Яровую» во МХАТе... Спектакль и пьеса показались чем-то невероятным. Когда открыли занавес, я чуть не заплакал, я почувствовал, будто мне три или четыре года, услышал звуки гражданской войны, как будто сразу вернулся в то время. Это они умели. Главную роль играла Попова, жена Кторов; Добронравов, Чебан играли. Атмосфера — достоверная, просто невозможно себе представить, как они это делали. Молоденький Массальский... Тогда театр был на такой высоте!.. Сейчас такого нет.

Месяц я пролаждался, потом, истратив все деньги на кино и мороженое, уехал в Одессу учить предметы и палец о палец не ударил, приехал в сентябре, ничего не сдал и меня выгнали, я уехал домой, но Нейгауз мне написал, чтобы я приезжал, что все образуется...

Я никогда не сдавал ни одного экзамена. Ни вступительных, никаких. Три раза меня выгоняли из консерватории, и я уезжал. Но Генрих Густавович писал: «Приезжай немедленно, все устроится, у меня больше нет такого ученика». Во время войны я был на четвертом курсе и все числился на нем, пока чуть не десять уже концертов в Большом зале консерватории мне засчитали как диплом.

Вспомним, как Нейгауз говорил, что учить Рихтера — «в обычном смысле» — ему было нечему. Теперь мы знаем, что забот с этим учеником ему все же хватало — хотя и не совсем «обычных». И надо думать, не очень простых, несмотря на его авторитет и даже на то, что еще недавно (с 1934-го по 1937 год) он был директором консерватории. Сам Нейгауз нигде печатно, ни словом, ни намеком, не обмолвился об этих своих заботах. Вероятно, из педагогических соображений. Или же — в свете целого, видимого ему прежде всех и яснее всех, — почитая их за «случайные черты» и «стирая» в самом начале.

И все же Рихтер, безусловно, у ч и л с я в консерватории. Со свойственным ему уже неискоренимым автодидактизмом вбирал, впитывал все то, что находил для себя полезным и интересным. Посещал, разумеется, занятия у Нейгауза, готовил, наравне со всеми, заданные ему произведения. Нейгауз рассказывал, что на прохождении сонаты Листа в классе у него с Рихтером ушло минут тридцать—сорок (добавляя при этом, что та же соната изучается с другими учениками, даже весьма способными, на протяжении недель, а то и месяцев). Конечно, можно сказать, что в данном случае у Рихтера была «домашняя заготовка» — он знал эту сонату еще в Одессе; но... выходит и так — хорошо знал. Должно быть, подобные «заготовки» позволяли ему без особого труда занимать первые места на различных внутрифакультетских конкурсах (хотя, по свидетельствам, он не очень охотно в них участвовал). Также Нейгауз восхищался известной уже нам способностью уче-

ника к читке с листа, утверждая, что в этом качестве он превосходит даже многих больших пианистов:

«он так великолепно читает с листа, что, играя впервые совсем незнакомую вещь, производит впечатление, будто знает ее чуть ли не наизусть, что ему все до конца ясно,— поражаешься не только «чтению с листа», которым превосходно владеют многие пианисты, обычно композиторы, опытные аккомпаниаторы, но и безошибочным угадыванием музыки, ее «смысла», и мгновенным, совершенным ее воплощением». И еще: «...когда Рихтер играл какую-нибудь оперу Вагнера... или «Пеллеаса»*, или «Бориса Годунова»... я наслаждался почти больше, чем на его концертах. (Вот почему мне всегда так хотелось, чтобы он дирижировал.)»

Впрочем, сам Рихтер вовсе не собирался расставаться ни со своим концертмейстерским прошлым, ни с другими юношескими увлечениями; вероятно, жила в нем и мечта о несбывшемся дирижировании. Вновь, как в одесские дни, сквозь внешнюю неупорядоченность и даже безалаберность его консерваторского существования (три отчисления за четыре года учебы — не многовато ли?) просматривается выросшее из той самой детской «строптивости» мягкое, но непоколебимое внутреннее упорство — стремление к организации собственной жизни по ее собственному же закону, а еще — способность распоряжаться временем: черта, характеризующая крупную, взросломыслящую личность (и одновременно едва ли не важнейшая черта рихтеровского музыкального комплекса!). В то время как его добросовестные соученики, сражаясь с учебными перегрузками (хорошо известными и нынешним студентам консерваторий), «разрывались» между занятиями по специальности и «предметами» (от физкультуры до краткого курса истории ВКПб), Рихтер посещал кино, концерты, спектакли, художественные выставки, то есть занимался, в сущности, тем, чем и должен заниматься (сверх «обязательной программы») будущий артист. Именно сочетание исключительных профессиональных способностей со здоровой, инстинктивной враждой к тому, что мешает их развитию, явило в его лице воплощенный тип идеального ученика, за которого приходилось «сражаться» Нейгаузу,— сражаться с той стандартной системой обучения, частью которой был он сам и которая, ратуя в «идеале» за «идеал», на деле его отторгала (и, без сомнения, отторгла бы в конце концов, если б не Нейгауз).

Рихтер нашел в те годы и вполне конкретную форму продолжения своего прошлого — способ сохранить «связь времен» внутри собственного времени. Обретя единомышленника и друга в лице Анатолия Ведерникова, талантливого и серьезного соученика по нейгаузовскому классу, он создает вместе с ним кружок по изучению оперной и симфонической литературы (понятно, сверх обязательной консерваторской программы). На занятиях этого кружка — с листа или после небольшого предварительного разучивания, в четырех- или восьмиручных переложениях — было переиграно море музыки композиторов разных стран и

* «Пеллеас и Мелисанда» Клода Дебюсси.— *Прим. ред.*



Анатолий Ведерников

времен, не исключая, заметим, и таких, чье творчество в те годы не «поощрялось», а то и вообще находилось под сильным «подзрением» — по идеологическим соображениям (Стравинский, Хиндемит, Барток); до прямых запретов дело, правда, дойдет лишь лет десять спустя, пока же начинание молодых студентов выглядело как художественно-познавательное и общественно-полезное. Оно и было таковым — Рихтер с Ведерниковым наглядно подтвердили тезис Г. К. Честертона: «общественную пользу приносят лишь частные дела»*. Было проведено, как вспоминал Рихтер, девяносто девять занятий кружка, юбилейное — сотое — не состоялось по уважительной причине: началась война.

Разумеется, у Нейгауза находились и другие доводы в пользу сохранения любимого ученика в стенах alma mater, да и «общественное мнение» было к нему весьма расположено. В этой новой среде, окружавшей молодого Рихтера, было немало незаурядных людей, подлинно интеллигентных ценителей и хранителей культуры, в том числе и немусыкантов. Те из них, кому хотя бы случайным образом доводилось соприкоснуться с Рихтером, например, слушая его в тех же класс-концертах, на собраниях кружка, на других внутриконсерваторских мероприятиях, могли — еще до выхода его на большую эстраду — оценить и «лица необщее выражень», и будущий масштаб его искусства.

Константин Христофорович Аджемов, окончивший консерваторию (по классу Игумнова) в том году, когда Рихтер туда поступил, впоследствии известный педагог, музыкальный литератор, редактор и ведущий многих музыкальных программ советского радио (в лучшую его пору), приводит в книге своих воспоминаний примеры подобных оценок**. Одна из них принадлежит профессору Д. Цинговатову, читавшему курс русской литературы аспирантам консерватории: «Святослав всех заслонил, он выше всех пианистов. Я все понимаю, когда слушаю его, даже самые сложные построения звуков». Художник В. Горяев (автор памятных гоголевских иллюстраций) выражает свои ощущения сходным образом: «Как все ясно, когда играет Рихтер. Он мне, немусыканту, раскрывает тайны композиции и делает понятным все развитие». Весьма характерен «надпианистический», общемусыкальный по смыслу колорит обоих этих высказываний. И сам автор, Аджемов, описывая первое свое впечатление, тоже не связывает его с пианизмом как таковым и даже с рихтеровской игрой вообще.

Помнится, на вопрос одного из сверстников о темах струнных квартетов Бетховена (обычно пианисты не слишком хорошо знакомы с квартетной литературой) Рихтер сразу же напел эти темы.

И это в будущем нередко будет повторяться: Рихтер знающий впечатляет раньше, чем Рихтер умеющий; Рихтер-музыкант предшествует Рихтеру-пианисту.

* Г. К. Честертон. Дон Кихот.

** К. Х. Аджемов. Незабываемое. М.: Музыка, 1972.



* * *

Открытие Рихтера-пианиста произойдет довольно скоро... Впрочем, с известным основанием можно было бы сказать и «еще не скоро». Три года, отделяющие момент его поступления в нейгаузовский класс от первого публичного выступления, — по обычным меркам срок короткий: не всякий, даже очень талантливый, студент уже на третьем курсе становится концертантом; с другой стороны, для Рихтера, при его тогдашнем общемюзыкальном и пианистическом потенциале, те же три года можно считать временем немалым (учитывая еще и его возраст). Д. Рабинович справедливо замечает эту характерную особенность, как бы «автономность» рихтеровских временных измерений — затянутость временных расстояний между опорными точками его биографии: первый концерт в Одессе — отъезд к Нейгаузу — первый концерт в Москве — окончание консерватории и т. д. Думая об этом, не можешь уйти от мысли, что Рихтер никогда не торопился «покорять мир», давно уже готовый ему покориться; свою славу и всеобщее признание он воспринял — в отличие от других его собратьев по искусству, которые к ним осознанно стремятся, — не как награду, не как подарок судьбы, а как некую неизбежность, накладывающую на всю его жизнь бремя долга и ответственности. Словно провидя уже тогда, сколь велика будет эта жизнь и это бремя, он исподволь готовился, выработывая и тренируя в себе дыхание стайера. И как развернется впоследствии это дыхание, какой безмерностью временных пространств отзовется оно в душах тех, кому предстоит еще услышать прочитанные им шубертовские сонаты, шумановские цик-

лы, ночные медитации позднего Брамса, рахманиновские пейзажи, Восьмую сонату Прокофьева!

Именно Прокофьева играл Рихтер в своем первом публичном выступлении перед московской аудиторией, с Прокофьевым же оказалось связанным начало его артистической биографии и — оставшееся единственным — его дирижерское выступление. О своих встречах с прокофьевской музыкой и ее автором Рихтер расскажет сам в эссе «О Прокофьеве», написанном уже после смерти композитора (5 марта 1953 года — в один день со Сталиным); это эссе — единственный литературный опыт Рихтера, появившийся в печати.*

В дальнейшем нам не раз придется возвращаться к этому очерку. Хочет отметить, что Л. Гаккель был первым и пока что единственным из писавших как о Рихтере, так и о Прокофьеве, кто указал на его замечательные литературные достоинства. «Замечательная проза — точная, стильная. Описание квартиры Ламмов достойно Олеси». (См.: Гаккель Л. Для музыки и для людей. В сборнике «Рассказы о музыке и музыкантах». — М., Л.: Советский композитор, 1973.)

В ту пору, когда Рихтер учился в Москве, Прокофьев только недавно вернулся из-за границы, где находился с 1918 года, сохраняя при этом советское гражданство и периодически приезжая на родину с концертами или в связи с постановками своих сценических произведений; один из таких концертов, с программой из произведений автора, двенадцатилетний Рихтер вместе с отцом слушал в Одессе. Хотя к описываемому периоду Прокофьев был уже всемирно известным композитором, главные его вещи еще не были написаны: оперы «Семен Котко», «Война и мир» (первую Рихтер считал лучшей советской оперой), балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок», сонаты для скрипки и фортепиано, последние фортепианные сонаты, последние симфонии. Судьба прокофьевской музыки, как и музыки его младшего великого современника Шостаковича, была весьма непростой. Непростой, разумеется, была и сама музыка, разделяя в этой своей «непростоте» участь всякого «современного искусства», которое является зеркалом современного ему мира, — не желающего узнавать себя в этом зеркале и предпочитающего глядеться в зеркала прошлого, где отражения более давние и приятные глазу. В силу такой временной аберрации почти каждому виду искусства присущ период пребывания в состоянии «современного искусства» — «не-искусства», антиживописи (Пикассо, Модильяни — карикатуры!), антипоэзии (Хлебников, Маяковский — бред, заумь!..), антимузыки (Стравинский, Шостакович, Прокофьев — какофония! сумбур! битье стекол!..) и т. п. На примере полувековой жизни музыки одного только композитора — Прокофьева —

* Впервые — в сборнике: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. ГМИ. М., 1961. В редких изданиях специально-музыкального характера (например, в одном из выпусков серии «Пианисты рассказывают») очерк был подвергнут цензурным сокращениям — выброшены страницы, где упоминается имя Ростроповича.

сказанное можно представить очень наглядно. Так, его Седьмую сонату лауреаты (и нелауреаты) последних конкурсов имени Чайковского заиграли уже до умопомрачения*, между тем во времена рихтеровских дебютов требовались, право, немалые усилия, чтобы не только публика, но и многие музыканты приняли и по достоинству оценили подобную музыку.

Шестую сонату Прокофьева (вместе с тремя его же пьесами начала тридцатых годов)** Рихтер сыграл в своем первом публичном концерте в Москве. Фактически то был двойной дебют — артиста и произведения, поскольку прежде для широкой аудитории соната звучала лишь однажды — в исполнении самого Прокофьева по радио. Впрочем, еще до того Рихтер услышал ее в авторском исполнении на одном из музыкальных собраний — на старой московской квартире Павла Александровича Ламма (видного музыковеда-теоретика и педагога), куда привел его Нейгауз. Рихтер пишет: «Он играл по рукописи, а я ему перелистывал... Прокофьев еще не кончил, а я решил: это я буду играть!» Прокофьев, в недавнем прошлом сам превосходный пианист, отказался выступить с новой сонатой в зале — слишком трудна! Переполнявшие его композиторские замыслы уже не оставляли времени для необходимой предконцертной подготовки. Нейгауз сказал: тогда ее сыграет молодой пианист Рихтер.

Уезжая на каникулы в Одессу, я взял с собой ноты. Папа признавал достоинства прокофьевской музыки, но для его уха она была слишком экстравагантна. «Ужасно, — говорил он, — как будто все время бьют по физиономии! Опять ттррахх! Опять... нацелился: ппахх!» Я же, помню, учил ее с большим удовольствием. За лето выучил и 14 октября*** играл в концерте».

Портрет С. Прокофьева
работы Матисса



С этого концерта начинается Д. Рабинович свой этюд о Рихтере в «Портретах»:

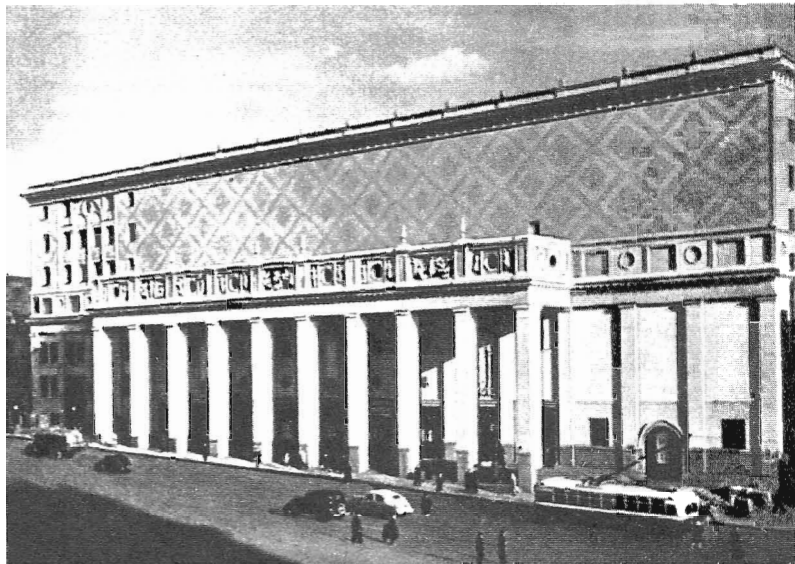
Рихтер дебютировал Шестой сонатой Прокофьева. В самом этом факте есть нечто символическое, как если бы громовые фортиссимо и могучий удар «col legno» (кулаком) в Allegro moderato сонаты возвестили о приходе нового героя в мир фортепианного исполнительства.

Это давно уже стало историей и сейчас, пожалуй, требуется некоторое усилие, чтобы вполне оценить то событие: не просто как факт рихтеровской биографии, а как еще один поступок, вписывающийся в общую систему его жизнехудожественного существования. Для людей, слушавших его впервые, это выглядело впечатляюще: как некий мощный протуберанец, выброшенный из недр неведомого прежде светила. А для него самого? Он никогда не играл такой музыки, его к тому времени уже огромный общемузыкальный фундамент был на восемьдесят–девяносто процен-

* Близка к этому и судьба Шестой и Восьмой сонат. Поневоле вспомнишь — в какой раз! — мудрейшего Натана Ефимовича Перельмана, его слова о «лежащих в руинах» великих сонатах Шопена, Листа, погибших под грузом множества интерпретаций, бездарных и гениальных. Мог ли сам Прокофьев в сороковые годы предвидеть подобную судьбу своих сонат?

** «Пасторальная сонатина», «Пейзаж», Рондо (из балета «Блудный сын»).

*** В других источниках (включая хронограф сочинений в упомянутом прокофьевском сборнике) указывается дата 26 ноября 1940.



тов романтического (классико-романтического, можно уточнить) происхождения. Очень нелегко представить себе другого пианиста, который взял бы для дебюта сочинение не только публике совершенно неизвестное, но и для себя новое — по стилю, по духу, вообще — из другого звукомира. Снова — путь наибольшего сопротивления, как в уже известных случаях. Конечно, участие Нейгауза в этом рискованном предприятии добавляло отваги. Прокофьев, хотя ему было не привыкать и к провалам, и к триумфам своих новых сочинений, начиная с консерваторских дореволюционных лет и кончая последними зарубежными, все же должен был волноваться. Нейгауз его успокаивал — верил в своего Славу. Прокофьев, Славу не слышавший ни разу, поверил Нейгаузу.

Бесспорно, со стороны Нейгауза то был тоже поступок. Рихтер вспоминал, уже гораздо позже: «Многие музыканты тогда говорили, что Нейгауз просто сошел с ума». Разумеется, в случае провала (и сочинения, и пианиста — наивного в своей бесшабашной самонадеянности новичка) — с кого спрос? Нейгауз же не просто «санционировал» выступление никому (кроме него самого) неизвестного студента с новым сочинением, но и поставил его в одном концерте с собой: Рихтер играл во втором отделении, после Нейгауза, исполнявшего в первом произведение Мясковского, Александрова и Крейна. Публика, пришедшая в тот вечер «на Нейгауза», получила — Рихтера. Немногие учителя решились бы на такое, и если бы даже не знать за Нейгаузом остальных его педагогических достижений, одного этого поступка достаточно, чтобы оценить масштаб его личности, понять, что он был — Учитель.

Сразу же после концерта произошло знакомство композитора и дебютанта.

Прокофьев, улыбаясь, прошел через весь зал и пожал мне руку. В артистической возник разговор: «Может быть, молодой музыкант сыграет мой Пятый концерт, который провалился и не имеет нигде успеха?! Так, может быть, он сыграет и концерт понравится?»

Сразу же — новый вызов — или знак? — судьбы, требующий поступка. Кроме «подорванной репутации» (концерт, написанный и сыгранный самим Прокофьевым восемь лет назад, действительно «провалился»: его не понимала ни публика, ни музыканты оркестра Берлинской филармонии, с которым автор играл концерт; и ни один пианист мира не выражал к нему никакого интереса), концерт был очень труден технически: диссонансы, кластеры, скачки, динамические нагнетания и перепады — все «острые углы», которыми отличалась только что сыгранная соната, здесь казались еще более устрашающими. Сам Рихтер, для которого любые трудности — не из разряда вопросов, выносящихся на «всеобщее обозрение», не удержался, обронил, объясняя пережитое им артистическое волнение: «попробуйте, сыграйте Пятый концерт — поймете». В этот раз и Нейгауз не советовал... если уж играть, то Третий — самый известный и самый лучший из прокофьевских концертов. Но... на этот раз любимый ученик не послушался. В свой последний приезд в Одессу, в феврале 1941 года, он учил Пятый концерт. Вернувшись в Москву, показал его Прокофьеву: сначала на двух роялях (Анатолий Ведерников исполнял партию оркестра), затем играл с автором в зале имени Чайковского, в концерте из его произведений.

Я приехал в зал Чайковского заранее — стоял и слушал. Волнение, неуверенность и сильное впечатление от «Скифской сюиты» смешались во мне. Я думал: сейчас выйду и все... конец... ничего не смогу сыграть...

...И все же концерт имел большой успех. Нас вызывали много раз, и Прокофьев говорил: «Как странно, смотрите, имеет успех! Я не думал... Гмм... Гмм...» А потом вдруг: «А! Я знаю, почему они так аплодируют — ждут от вас ноктюрна Шопена!»

Я был счастлив. В 22 года я решил, что буду пианистом, и вот, в 25 лет, играю сочинение, которое никто, кроме автора, не исполнял.

* * *

Конечно, был счастлив и Прокофьев. Не каждому композитору удастся при жизни встретить таких исполнителей, которые могли бы верно прочесть их музыку, проникнуть в ее суть и форму и умели бы показать миру и веку, что эта музыка — не эпатаж, не «битье стекол», не издевательство над традициями и правилами, а как раз явление этого века и этого мира. И, тем самым, явление всех веков и всех миров, одна из глав всеобщей книги искусства, которое есть попросту непрерывно длящаяся память человечества о самом себе...

Как во всякой книге, разные главы здесь не могут быть одинаковыми, и тем более не должны всем и каждому одинаково нравиться. Прекрасный русский композитор Николай Метнер до конца жизни (а умер он в 1951 году, меньше чем за полтора года до кончины Прокофьева) не признавал музыки Прокофьева, как и музыки других современников — Рихарда Штрауса, Бартока,

Стравинского. Сверстник Метнера и однокашник по Московской консерватории Александр Гедике, также композитор (хотя и менее крупный, чем Метнер), выдающийся органист и замечательный педагог, услышав у Рихтера Восьмую сонату Прокофьева, напротив, назвал ее «потрясающей». Подобных примеров из истории можно привести сколько угодно.

Вообще тема *Рихтер–Прокофьев* — лишь частный случай общей, можно сказать, общемировой темы: *исполнитель–композитор*, — наряду с такими же выдающимися частными случаями, неизымаемыми из музыкальной истории XX века, как, например, *Ростропович–Прокофьев*, *Мравинский–Шостакович*, *Ведерников (Александр)–Свиридов*, — знающий читатель без труда продолжит этот ряд. Имея множество аспектов, подчас глубоко скрытых и трудноуловимых, эта тема могла бы стать предметом отдельного исследования, вероятно, целой книги. И хотя кажется, что рассматриваемый диалог *Рихтер–Прокофьев* отнюдь не иллюстрирует ее всеобщности (речь, по видимости, идет только об одном из проявлений рихтеровской индивидуальности), все же стоит лишь чуть раздвинуть временные «загоны» — в обе стороны от события, — и мы сразу получим общемировое ее звучание, вписывающее единичный случай не только в музыкальную панораму века, но и в целую систему его духовного существования, в «идеологию» мышления (общий ориентир которой обозначим, условно, словами: единство/*Einheit*/ в здешнем существовании /*Dasein*/), формируемую на пространстве пережитых уроков, потрясений, кризисов и т. д. Эти потрясения, войны, революции, ГУЛаг, Освенцим, Хиросима, конечно, не могли не отразиться на искусстве XX века, хотя иные из этих отражений — перед лицом переживаемого всеми людьми, из которых многие к музыке вовсе не причастны, — могли бы остаться и не замеченными*.

Одним из таких немногими замеченных внутримызыкальных кризисов был раскол, неслыханный по масштабу в прошлые века: между музыкальным «бытием» — в лице музыки, реально звучащей и слушаемой, представляемой крупнейшими исполнителями, — и музыкальным «сознанием» — в виде музыки, сочиняемой опять же крупнейшими композиторами, однако крупнейшими исполнителями (современниками последних) не исполняемой. Хотя внешне все выглядело не столь угрожающим (как и во все прежние времена — одни писали музыку, другие ее играли, третьи слушали), внутри единого — триединого — музыкального организма, в системе естественного его кровообращения образовывался некий тромб, грозивший в более или менее отдаленном будущем этому организму тяжкими последствиями. «Трещина

* По изначальной своей принадлежности к «кое-каким вещам», «существование которых нельзя ни доказать, ни считать вероятным» (особенно в эпоху ГУЛагов и Освенцимов), «но, — продолжим цитату, — которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться». — Г. Гессе, эпиграф к книге «Игра в бисер».



Иосиф Гофман и Сергей Рахманинов, конец 1890-х

мира прошла через сердце музыки» примерно в период между двумя мировыми войнами, с близкими им по времени двумя великими «музыкальными исходами» из главных воюющих стран (из России — в годы революции, из Германии — с началом фашизма).* И дело никак не сводилось к тому, что новые композиторы стали писать новую («непонятную» и «неприятную») музыку, а люди хотели слушать старую (понятную и приятную), — это было и в прежние времена: Гёте, например, предпочитал Гретри Бетховену. Но не было, ни при Бахе, ни при Листе, такого, чтобы величайшие пианисты эпохи — Гофман, Бузони, Рахманинов** — практически не играли величайших, той же эпохи, авторов: Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока, Прокофьева, словно для них музыка «кончилась» на Шумане и Чайковском. Чрезвычайно показателен здесь, скажем, пример Бузони и Рахманинова: оба — композиторы далеко не «второго ряда» (в отличие, например, от Гофмана, Падеревского и других «сочиняющих пианистов», что отнюдь не равносильно «играющим композиторам»), однако как пианисты не только не играли друг друга, но, кажется, и вообще пребывали во взаимном неведении другой, композиторской составляющей каждого***.

Достаточно описаны в литературе и конфликты «частного» характера, возникавшие при сближении полярных миров, когда в обстановке «вооруженного нейтралитета» предпринимались попытки сосуществования и взаимопонимания. Воздержавшись здесь от приведения конкретных примеров, попытаемся уловить суть подобных конфликтов. Очевидно, «новые» композиторы требовали точного исполнения их музыки, математически — до мельчайших авторских предписаний — выверенного ее прочтения. Они не желали, чтобы их «интерпретировали», — и в этом выражался их «антиромантизм»: вполне в духе «антиромантического» века, склонного видеть в основе многих своих бед и крушений именно «ложные», опасные романтические предпосылки. «Старые» же исполнители (старые, разумеется, не по возрасту: тот же Рахманинов был всего на девять лет старше Прокофьева и на одиннадцать моложе Дебюсси) вовсе не собирались покидать романтический «рай», созданный для них еще Паганини и Листом; никто не мог отнять дарованную им великую хартию вольностей исполнительства, на заглавных страницах которой было начертано:

Ферруччо Бузони



* Исторической объективности ради следует сказать, что сами эти исторические события (войны, диктатура и связанные с ними исходы) не были непосредственно сопряжены с рассматриваемым внутримузыкальным конфликтом; в чем-то они даже гасили, смягчали его — общностью судеб изгнанных, объединявшей в этом плане, скажем, Стравинского и Прокофьева с Шляпиным и Рахманиновым (представившим в ту пору, очевидно, исполнительскую «сторону») или Шёнберга и Бартока — с Бруно Вальтером, Шнабелем, Тосканини и Казальсом.

** Беру пианистов лишь по принципу «представительства»; но может ли кто-нибудь представить себе, скажем, Шляпина в партии Голо из «Пеллеаса и Мелисанды» Дебюсси или поющим его же «Забывтые арнетты»?

*** В более обстоятельной, специальной работе я бы потрудился привести соответствующие доказательства этого утверждения, здесь же прошу читателя поверить мне на слово.

*Исполнение — второе творение.
Интерпретация — душа музыки.**

Да и публика, которой в том расколе, помимо обычного для всех времен *vox populi*, приходилось поневоле еще брать на себя роль третьей стороны, тоже не испытывала особых сомнений. В основной своей массе она хотела слушать и слушала — гениальных пианистов Бузони, Гофмана, Рахманинова, игравших гениальную музыку Бетховена, Листа, Шопена, Шумана. Гениальность же Дебюсси, Стравинского, Прокофьева пока казалась более чем сомнительной. Конечно, для «разнообразия», ради новизны, оригинальности, нередко в качестве того же «эпатажа», исполнительского «шика» — их музыка тоже звучала, «внедрялась» в программы и сознание слушателя, притом с достаточной интенсивностью. Но главным ее союзником в том споре было время. Разумеется, не абстрактное, календарями и газетными хрониками исчисляемое, не время войн, революций, экономических кризисов и подъемов, а непрерывно, незаметно, непреложно текущее художественное время, самими ее создателями заполняемое и формируемое — в противоборствующем сотрудничестве с оппонентами, в согласном противоборстве с единомышленниками.

И рано или поздно Дебюсси получал «своих» Гизекинга и Маргерит Лонг, Стравинский «своего» Ансерме, Прокофьев — «своего» Рихтера, затем «своего» Ростроповича, затем — уже после кончины, но все же! — «своего» Рождественского. И так далее. В итоге век получил «своих» Дебюсси, Стравинского, Прокофьева. А мировая музыка — музыку XX века.

Если же говорить о Рихтере (и исполнителях его ранга), то нужно понять, что сделанное им в музыке выходит далеко за пределы того, что можно было бы определить как «обычное» восстановление связи времен, как «ремонт старых кораблей» (Стравинский). Благодаря Рихтеру XX век получил также и «своего» Бетховена, «своих» Баха, Листа, Шуберта, Брамса, Мусоргского... может быть, и «своих» Дебюсси, Скрябина, Шимановского, Шостаковича — продолжаемых его усилием уже в век следующий. Но, добавим, вне всякого сомнения — он получил еще и «своих» Бузони и Рахманинова и других исполнителей, несравненных и неповторимых в своем творчестве, несравненных и неповторимых вместе с неигранием того же Прокофьева и друг друга, и со всем

* «Каждое исполнение есть транскрипция» На тот момент силы были явно не равны. На одной стороне были не только Лист и Паганини, но и Бах, и Моцарт, и Шуберт, и Чайковский — следует вспомнить лишь, что Бах — Бузони, Моцарт — Лист, Шуберт — Таузис и т. д. фигурировали в самых популярных программах первой половины века заметно чаще, чем сами Бах, Моцарт, Шуберт. Самих Баха, Моцарта, Шуберта в XX веке уже нельзя было спросить, как они к этому относятся, но ведь и при жизни авторов «первоисточников» мало у кого возникали сомнения, насколько «законны» и Шуберт — Лист, и Шопен — Лист, и Верди — Лист, и Вагнер — Лист — и в прямом, авторском употреблении имени «Лист» или какого-то другого в подобных сочетаниях, и в косвенном, эстрадно-исполнительском, когда вместо имени «Лист» подставлялось мысленно — и предполагалось, в силу прав и обязанностей, той же хартией налагаемой! — имя исполнителя: д'Альбер, Гофман, Палдеревский, Рахманинов, Горовиц... Имярек.



Клод Дебюсси
и Игорь Стравинский

Бела Барток





остальным, чему имеется свое — непреложное и самодостаточное, не нуждающееся ни в каких оправданиях и исправлениях — место в искусстве. (Как непреложны и самодостаточны, например, Коломенская церковь Вознесения и поэт Тютчев в эпоху Рильке и Вадима Сидура.) Но эта непреложность и самодостаточность по-новому видится и ценится неким универсальным образом как раз в новую исполнительскую эпоху, эпоху Рихтера и Микеланджели, Фишера-Дискау и Ростроповича.

Рихтер более чем другие наши современники, благодаря своему искусству, дает нам возможность заглянуть в ту глубину временного колодца, на которой уже и Рильке, и безымянный строитель Коломенского собора — люди одной эпохи. И кажется, что он был способен и готов к этому еще в ту пору, когда скромно и истово выполнял свои концертмейстерские обязанности в Одессе. А позднее лишь дал ощутить это людям, пришедшим на тот его концерт, в котором он, вместе со своим учителем, играл музыку современника — автора, сидевшего в том же зале и вместе со всеми себя слушавшего. Себя — и Рихтера. Выполняющего его замыслы и предписания с абсолютной точностью и абсолютной свободой. В единстве обоюдного земного присутствия: *Einheit in Dasein*.

Великий пианист XX века и один из величайших индивидуалистов во всей истории исполнительского искусства Глен Гульд недаром назвал Рихтера «мощнейшим коммуникатором». Начала этого коммуникаторства запрятаны очень глубоко — может быть, еще в его житомирском домашнем театре; концы — и вовсе не обозреть (кто знает, что станется с музыкой уже через столетие?), они — даже за пределами его безмерного, вечернего одиночества последних лет, одиночества на миру, одиночества, которое... «всегда есть для тех, кто его достоин» (О. Вилье де Лиль-Адан). И первые его прокофьевские программы суть первые явления этого коммуникаторства нашему миру.

Но здесь прервем наше затянувшееся интермеццо и покинем островок непродолжительного свободного размышления — о вещах «почти не существующих», лишь иногда «приближающихся к возможности существовать и рождаться»... Рихтер, Нейгауз, Прокофьев, их слушатели — всем предстоит очень скоро пройти через новую «науку расставанья», через борьбу совсем иного рода, чем описанная здесь борьба двух музыкальных «сословий». Всех ожидает испытание, требующее еще чего-то другого, чем умение написать-сыграть-услышать самую гениальную сонату, десятки сонат... и даже всю музыку, написанную со времени Столетней войны, предшествовавшей рождению музыки Баха, до той войны, которая, как о ней сказал Рихтер, «вскоре пришла — и всех разъединила».



Глава 5

Москва.

Повесть о бедствиях Земли (В двух сонатах с одним эпиграфом)

*На черной трубе погорелого дома
Орел отдыхает в безлюдной степи.
Так вот что мне с детства так горько знакомо:
Видение цезарианского Рима —
Горбатый орел, и ни дома, ни дыма...
А ты, мое сердце, и это стерпи.*

А. Тарковский

О Рихтере немало написано его современниками, будут еще писать и потомки. Трудность для пишущего о нем сегодня — не в том, что приходится повторять многое из сказанного первыми или пытаться угадывать, что скажут вторые. Наибольшая трудность, как ни странно это прозвучит, содержится в сказанном раньше — многими людьми, о Рихтере не знавшими, и говорившими о нем — задолго до его рождения. Поскольку каждая пьеса, им сыгранная, ведет слушающего путем «вечных истин», а о вечных истинах люди размышляют уже достаточно давно, с тех времен, от которых для нас и музыки, тогда звучавшей, не осталось. И говорящий о вечном часто, случается, говорит о Рихтере, сам того не зная. Говорит так, что подумается: он, а не ты, слушал Рихтера; хотя правильно будет сказать — не Рихтера, а, к примеру, Баха или Дебюсси, Бетховена или Прокофьева. И это еще более усложняет дело: если даже забыть обо всех, не знавших Рихтера, но говоривших о нем, то о Бахе и Дебюсси — как забудешь? А они и есть главные из говоривших.

Стереть, забыть, вернуть законному владельцу ему принадлежащее... Чистый лист. Ненаписанная повесть о бедствиях Земли, о людях, эти бедствия преодолевавших... она уже написана — ими самими.

Рихтер как-то говорил: «эта запись, кажется, у меня получилась,— как будто не я играл, а кто-то другой». И об одной из нарисованных им картин — луна при зашедшем солнце: «Луна» — это, по-моему, хорошо. Я ее ощущаю как не мою. Если ощущаешь произведение не как свое, значит, получилось. Живопись ли, музыка...»



Франц Шуберт

Очень часто, слушая Рихтера, ловишь себя на родственном ощущении — не ты слушаешь, а сам автор... Бах... или Шуберт. Шуберт особенно, почти каждый раз, ведь ему при жизни почти не довелось слушать свои произведения в исполнении знаменитых артистов; исключение составляют песни — их пел шубертовский современник, очень знаменитый баритон Иоганн Фогль. Шуберт сам ему аккомпанировал и был счастлив необычайно: если бы он мог услышать хотя бы одну из своих сонат, как ее играл Рихтер, если бы дожил!.. Неужели не дожил?

Уйти, скрыться в какую-нибудь из шубертовских сонат... и написать о Рихтере — так, словно сам Шуберт и написал. Но это невозможно. Во-первых, Шуберт не писал книг. Он писал сонаты и другую прекрасную музыку. Во-вторых... сам Рихтер это сделал: рассказав о Шуберте, его же музыкой рассказал о себе. И никакая, даже самая лучшая, книга не расскажет и тысячной доли этого — нечего и думать.

Труды и дни Рихтера неразделимы (вот, кстати, снова: «труды и дни» — это сказал впервые кто-то еще задолго до того, как появился Рихтер; сказал, подразумевая как раз неразделимость дней и трудов, — мы увидим, начиная уже с этой главы, особенную, ни на что не похожую их неразделимость в рихтеровской биографии — именно этой своей непохожестью напоминающей другие, предшествующие случаи, ради которых и существует незаменимое сочетание-связка «труды и дни»). Если же вспомнить один конкретный день, в который мы на время расстались с Рихтером, — день исполнения им Пятого концерта Прокофьева, то... помните его слова? «Я был счастлив».

Томас Манн

Больше такого признания мы у Рихтера не встретим. «Смеющийся пока не застигнут страшной вестью». Сказано Томасом Манном, современником Рихтера (он был на три года моложе его отца), одним из самых «музыкальных» писателей, не прекращавшим думать о музыке до конца дней своих и еще за четыре месяца до смерти слушавшим в родном городе Любеке в его честь исполненный Пролог к вагнеровскому «Лоэнгрину»; Томас Манн умер в 1955 году, следовательно, мог слышать Рихтера, хотя бы в записи*, но, скорее всего, не слышал и уж конечно не мог ничего о нем знать.

Эту фразу нередко вспоминаешь, слушая рихтеровские записи. Например, Четырнадцатую шубертовскую сонату ля минор — такую ласковую, такую от начала до конца певучую, такую «шубертовскую» — у других. У Рихтера тоже поет соната, но в этом пении — такая тяжкая скрытая мука, такая невыразимая жалоба... Жаворонок, поющий над запаханным гнездом (есть такие строки у Николая Старшинова). И эти страшные — неподготовленные, немотивированные, «немузыкальные» рихтеровские sforzandi!..

Или зачин «Иосифа и его братьев» (годы сочинения: 1926—1943). «Время — колодец глубины несказанной». Написано будто

* И только в записи, так как в те годы Рихтер не выезжал еще с концертами за пределы стран бывшего соцлагеря.





Осип Мандельштам

сразу после услышанной у Рихтера, например, Восьмой прелюдии и фуги Баха — вспомните гениальный мультфильм С. Норштейна «Старая сказка», там звучит эта прелюдия; или после жуткого наваждения второй части Второго концерта Бартока — и снова из «киноассоциативного» ряда: средневековье, купальская ночь; «Андрей Рублев» Андрея Тарковского. И уже наши дни — спины и рюкзаки (лица скрыты, словно их нет), один за другим пересекающие замкнутое в кадре пространство заповедника. Выстрел — разрывающий тишину и сердце этого пространства, как вопль-набат. Трио Шостаковича памяти Соллертинского. Памяти войны. Памяти Геннадия Шпаликова и Анатолия Эфроса, Любови Добржанской, Иннокентия Смоктуновского, Олега Даля*; теперь уже и памяти Олега Кагана, и памяти Рихтера, игравших это Трио на «Декабрьских вечерах» 1984 года вместе с Натальей Гутман — пусть Бог продлит ее дни!

Москва. Зима 1941/42-го. Немецкие войска — на ближних подступах к столице, холодной и обезлюдевшей. Уже нет Мандельштама. Поезд спецназначения, такой же как тот, что увез его в 1937-м, когда Рихтер поступал к Нейгаузу, теперь увозит самого Нейгауза (к счастью, не довезет). Уже разменявший шестой десяток «звукотелец» — «Мастер Генрих», большой знаток и любитель поэзии, — усмехнется, должно быть, на вагонных нарах, вспомнив про себя: «Разве руки мои — кувалды?»**

Рихтер остался в Москве. Бездомный, безработный, недоучившийся студент репрессированного педагога. Сын расстрелянного музыканта, на могилу которого, как и на могилу Мандельштама, никто не возложит цветов.

«Куда мне деться в этом январе?» — начало стихотворения без заглавия, написанного О. Мандельштамом в январе 1937 года. «Прощенный Рихтер» — напишет годы спустя другой поэт. Спасенный музыкой — для музыки и для мира.

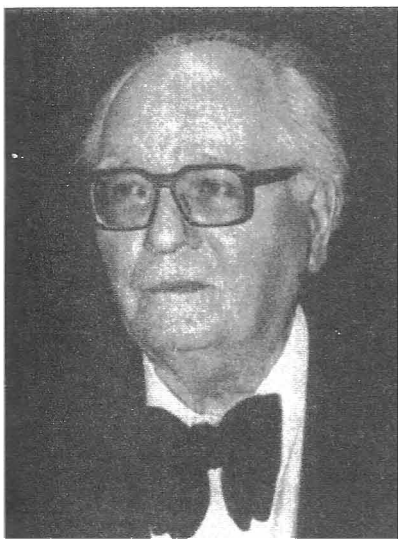
* * *

Из древней истории известно, что не ведавшие жалости свирепые сатрапы Востока, предававшие огню и мечу сопредельные царства и народы, щадили музыкантов — блаженных детей мира, которым благоволят боги. Недаром же и первый из смертных, кому было дозволено посетить царство мертвых, был музыкант — Орфей.

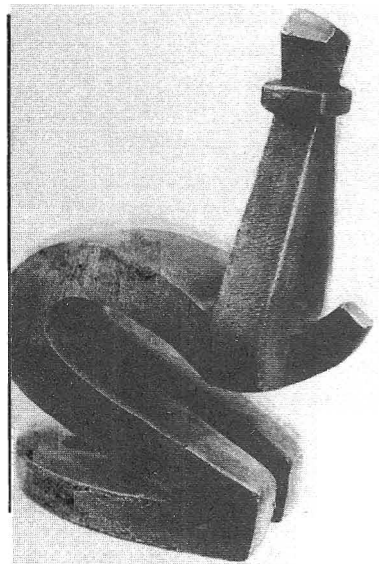
Наверное, историки будущего отметят где-нибудь и такой факт: один из великих документов нашего века, знаменитый квартет «На конец Времени» («Pour la Fin du Temps») был написан в 1941 году французским музыкантом Оливье Мессианом, военнопленным фашистского концлагеря в Силезии. 15 января того же года этот квартет был исполнен там же — самим автором и тремя его товарищами по лагерю, при тридцатиградусном морозе,

* Речь идет о фильме «В четверг и больше никогда», в одном из эпизодов которого звучит фрагмент Трио ор. 67 Шостаковича.

** Стихотворение О. Мандельштама «Рояль», из которого взята эта строчка, написано в 1931 году, после одного из концертов Г. Нейгауза.



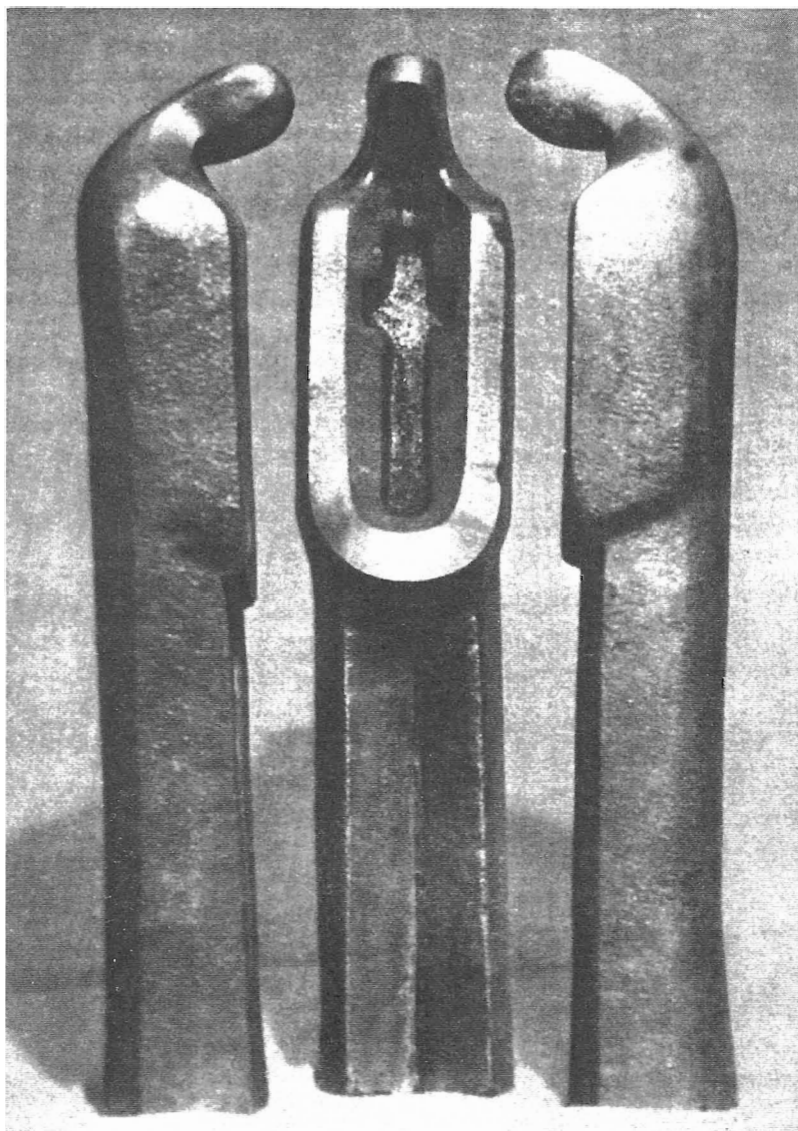
Оливье Мессиан



В. Сидур. Взывающий

на разбитых, расстроенных инструментах. История должна сохранить имена исполнителей: Оливье Мессиа́н — фортепиано, Этьен Паскье — скрипка, Жан ле Булерт — кларнет, Анри Акока — виолончель. Пусть сохранится и память о тысячах пленных — французах, бельгийцах, поляках — безымянных слушателях той мировой премьеры.

Но пусть она сохранит и «Колымские рассказы» Варлама Шаламова, и «Архипелаг ГУЛаг», и другую «лагерную» прозу — хроники земных страданий уже за тем пределом, где не только исполнение музыки, но и сама мысль о ней кажется невозможной, повесть о земных бедствиях, продолжавшихся и в те годы, когда война была позади и бывший узник концлагеря Оливье Мессиа́н записывал на магнитофоны голоса певчих птиц, чтобы



В. Сидур. Памятник оставшимся без погребения

потом заполнить ими партитуры своих сочинений; среди их названий, таких как «Черный дрозд», «Садовая славка» и просто «Каталог птиц», не затеряются и другие: «Песнь о любви и смерти» — первое послевоенное сочинение, «Месса Троицына дня», «Чаю воскресения мертвых»... Те и другие — памятник веку, свидетельство непрекращающегося времени, нашего непризрачного существования в нем. Как симфонии и квартеты Шостаковича, симфонии и сонаты Прокофьева, поэзия Анны Ахматовой и Ольги Берггольц, Александра Твардовского и Арсения Тарковского, как «Иваново детство» и «Зеркало» Тарковского Андрея, проза Андрея Платонова и Константина Воробьева, Виктора Некрасова и Виктора Астафьева... и на века — в железе, камне, дереве запечатленная неистовым напряжением каждодневного чернорабочего подвига безвестного при жизни Вадима Сидура, отважного пулеметчика, искалеченного немецкой разрывной пулей,— скорбная память нашего времени и всех времен человечества: ледящие душу пять деревянных фигур «Бабьего яра»... памятники погибшим от бомб, погибшим от насилия, оставшимся без погребения; «Несущие крест» — крест, пронзающий тела несущих... Заполненные, взывающие к прочтению страницы времени.

* * *

Картина далеких лет, проступающая сквозь неочерченные, смутные видения «отсутствующей памяти» и вдруг приобретающая четкость и осязаемость... В ранних сумерках короткого зимнего дня — часть пространства тесной квартиры, выступающий угол старинного комода, застланного какой-то материей, серозеленого цвета портьера... две женские фигуры, одинаковые, с одинаковыми, бесцветными в полумраке лицами. Лишь присмотревшись, можно увидеть, что одна из них уже немолода, а вторая — девочка-подросток. У них одинаковые имена: одну зовут Милица Сергеевна, другую — Милица Генриховна. Жена и дочь Нейгауза. Нейгауза нет, где он — неизвестно. Стоит рояль в соседней комнате, молчит, ждет. Молчат ноты, стоят в застылом долготерпеливом ожидании книги на полках, портреты на столе — лица людей, когда-то живших и ныне живущих, близких и далеких. Тут открывается дверь, и в ее проеме, на пороге — большой, замерзший, в допотопной какой-то ушанке, кое-как удерживающейся на большой голове, с виноватой детской улыбкой на худом лице — в зимнем освещении выделяются натягивающие кожу скулы — человек; большущие, красные с мороза кисти рук высываются из коротких рукавов тоже допотопной то ли фуфайки, то ли мальчишеской куртки,— Рихтер, Слава. В одной руке авоська с тремя картофелинами, в другой вязанка дров.— Слава! Здравствуй. Где же ты пропадал? Ну, вот и праздник небольшой, тепло вечернего уюта, почти семейный ужин втроем, при свете керосиновой лампы, в коротком отстранении от закоренных тревог и бед — остров радости среди моря темноты и неизвестности. Сейчас, поужинав и отогревшись, Слава откроет крышку рояля, и за-

звучит музыка — вечная, неумирающая, спасающая живых... «Остров радости» Дебюсси, Шопен, Рахманинов, прокофьевские «Милостности», Вторая соната — давний, молодой Прокофьев.

Я готовился к концерту, — напишет Рихтер спустя полтора десятка лет в своем очерке «О Прокофьеве», — первому своему сольному концерту в Москве, объявленному на 19 октября 1941 года. Афиши висели по всему городу. От волнения я не замечал, что делается вокруг. К тому времени я сыграл концерт для фортепиано с оркестром Баха, шумановский концерт, квинтет Брамса и с Ведерниковым двойной концерт Баха, но от волнения перед первым сольным концертом меня буквально трясло.

Концерт отложили — время оказалось неподходящим. Он состоялся в июле 1942 года. В программе — Бетховен, Шуберт, Прокофьев и Рахманинов.

К. Аджемов вспоминает, что Рихтер «принял участие в исторически памятном концерте, состоявшемся в канун 7 ноября 1941 года после торжественного заседания в честь 24-й годовщины Октября». Некоторые люди говорили позже, шепотом, что участие в том концерте спасло ему жизнь. Кто знает? В любом случае — спасла музыка. Конечно, после недавней расправы над отцом его, скитавшегося без крова и заработка по холодной обезлюдившей Москве, могли арестовать в любую минуту. И кто бы вступился? Если даже предположить, что кто-то мог бы вступить. Консерватория, театры, большинство артистов были в эвакуации, в эвакуации находился и Прокофьев — весной 1942 года Рихтер с Ведерниковым сыграют на двух роялях только что написанную им оперу «Война и мир», по клавиру, присланному автором из Перми; среди слушателей будет Шостакович, чья Седьмая, «Ленинградская», симфония уже начала свое победное шествие по концертным подмосткам страны и мира. Рихтера не тронули, оставили жить и трудиться, как оставили жить и трудиться Нейгауза, как вернули на время из творческого небытия уже сломанного Мосолова, предоставив ему возможность писать, после европейски знаменитых «авангардистских» опусов, солдатские и партизанские песни. Музыканты, писатели, артисты — они были нужны в то время, они помогали сплочению народного духа, воспевали подвиг народа и его героические усилия во имя грядущей победы. Очень скоро, после того как победа будет завоевана, им будет указано их настоящее место в жизни народа и общества; за свою причастность к народному подвигу, народной судьбе они удостоятся такой «благодарности», что многие из невозблагодаренных благословят свою участь.

Судьба Рихтера, конечно, уникальна при ее общемировом рассмотрении, как со стороны чисто музыкальных особенностей, так и по тому, что в ней может быть условно отнесено к «надмузыкальному». В то же время в уникальности этой есть нечто типичное, почти ординарное — та реальная, рационально объяснимая составляющая «особости» русского искусства, всей русской культуры, ее загадочности, избранничества, непостижимости, которая уже в наше время была сформулирована абсолютно четко, хотя и в «образных», музыкально-литературных выражении-



ях, человеком, имевшим к этому времени непосредственное, ближайшее отношение; формулировка эта была растиражирована во всех школьных хрестоматиях, не говоря уже о специфически-музыкальных изданиях и трудах. Подразумеваю знаменитую цитату об «изумительной, нечеловеческой музыке» (бетховенской «Аппассионаты»), «о людях, которые, живя в грязном аду, могли создавать такую красоту», о «гордости» за этих людей. Право, жизнь людей, принадлежащих к рихтеровскому поколению, предоставляет много поводов именно для такой гордости: Шостакович и Прокофьев, Хачатурян и Мясковский, Нейгауз, Рих-



Александр Борисович
Гольденвейзер

тер, Софроницкий, Ойстрах творили красоту, живя в таком аду, который и не снился Бетховену. В их положении акт духовного, художественного усилия становился сплошь и рядом актом физического выживания — в этом общности их судеб, продолжающих судьбу русского духа, русской культуры от Андрея Рублева до Андрея Сахарова, от протопопы Аввакума до отцов Павла Флоренского и Александра Меня, от безвестных строителей храма Покрова в Кижках и собора Вознесения в Коломенском до Вадима Сидура и Эрнста Неизвестного.

Только у Рихтера и здесь, в этой общности, есть своя «особость»: явленный им в акте того самого усилия-выживания художественный результат столь велик и ошеломляющ, так легко вознесен, воскрылен над хаосом и сумерками будней, что в его свете не воспринимаются сами эти будни, и хаос, и сумерки. Особенно в той части, которая касается его личной судьбы. «Играющий Рихтер — это сама музыка», — будет написано в одной из первых зарубежных рецензий на его концерты, и так было всегда, и это вытекало непреложным образом из им самим над собой поставленного закона главенства художественного над общедоступным, горнего над дольным. С высоты этого горнего нелегко было спуститься даже тем немногим, кто был близок к дольному, которое, конечно, присутствовало в жизни Рихтера, как и всякого другого человека, коему ведь надо есть, спать, одеваться... Кто из его рецензентов и биографов, из многих тысяч слушателей его концертов и пластинок знал — или задумывался над тем, что Рихтер, всенародно признанный в своей стране и в мире, лауреат, орденосец и т. д., прожил в Москве пятнадцать лет, не имея своей квартиры? Ведь для концертирующего музыканта, не только пианиста (а Рихтер стал концертирующим пианистом-профессионалом с 1942 года), регулярные репетиции за инструментом предполагаются само собой разумеющейся частью «быта», — как же, спрашивается, он занимался? Но такой вполне естественный вопрос попросту не приходил в голову.

В 1950 году несколько отечественных деятелей культуры (Антонина Васильевна Нежданова, Александр Борисович Гольденвейзер, Сергей Иванович Вавилов — президент Академии наук СССР — и другие) обратились к К. Е. Ворошилову, заместителю Предсовмина (им был тогда И. В. Сталин), с письмом-ходатайством «о предоставлении жилплощади пианисту Святославу Рихтеру» (напомним, незадолго до этого, в 1949-м, Рихтер стал лауреатом Сталинской премии). Результат был такой, что Моссовет выделил Рихтеру... комнату в общей квартире. И тогда (единственный раз в жизни) ему самому пришлось обратиться к власти имущим — по личному поводу. (Думается, не будь того первого письма, коллективного, не было бы и рихтеровского — личного; ему было неловко оставаться самому «вне игры», когда другие за него хлопочут, заботятся.) Рихтер писал, обращаясь к Ворошилову: «Решил побеспокоить Вас, так как в последнее время совершенно упал духом». (Как характерна эта интонация в официальном письме к «высокопоставленному» лицу: интонация, акцентирующая человеческое достоинство посредством



Елена Фабиановна Гнесина

доверительности обращения.) «Мне нужна отдельная двухкомнатная квартира, — продолжает Рихтер в том же доверительно-обстоятельном тоне (ранее писавшие не «объяснили» подробно, что к чему, он исправляет теперь это упущение), — чтобы я мою работу проводил бы, никому не мешая, 12—14 часов в сутки, захватывая ночные часы. Необходимо, — крепнущая убедительность интонации — в надежде, что предыдущее верно воспринято, — чтобы в одной комнате разместилось бы два концертных рояля...» И в заключение, словно извиняясь за то, что он единственный, среди многих играющих, просит о чем-то для себя одного — поясняет: «Я смею Вас заверить, что никто из музыкантов, занимающихся большой концертной деятельностью, не находится в таком положении, как я»*.

Представляется, что в этом письме Рихтер выражает себя точно так же, как в своей игре, как во всех своих артистических действиях: те же скромность, благородство, достоинство. Один из его позднейших критиков писал: «На звуковых формах, создаваемых Рихтером — при всей скульптурной монументальности, подчас гигантской масштабности этих форм — ни соринки, ни царапинки, ни пятнышка...»** Скажем здесь, чтобы впредь к этому не возвращаться: ни соринки, ни пятнышка — на человеческих качествах Рихтера, на его жизненном поведении, от лет его безвестного одесского концертмейстерства — до поры всемирной славы и авторитета.

Остается добавить, что и цитируемое рихтеровское письмо, и сопутствующая информация впервые обнародованы в отечественной печати лишь в 1998 году — спустя без малого год после кончины мастера***. Из его прижизненных биографов лишь Л. Гаккель упоминает (рассказывая об участии Рихтера во Всесоюзном исполнительском конкурсе 1945 года), что «в ту пору у пианиста не было ни своего дома, ни своего инструмента»... Зато все наперебой восхищаются — разумеется, с полным правом и «по заслугам» — его творческой неутомимостью, сверхчеловеческой работоспособностью.

Жизнь артиста превращается в сплошной поток выступлений без отдыха и передышки. Концерт за концертом. Города, поезда, самолеты, люди... Новые оркестры и новые дирижеры. И опять репетиции. Концерты. Полные залы. Блистательный успех... Когда Рихтер выучивает новые произведения? Когда успевает отшлифовать их до блеска? И... когда отдыхает? (В. Дельсон).

Напрашивающееся «где?» — в контексте вышеизложенного, рядом с естественным «когда?» — не возникает; Рихтер на всю жизнь так и сохранит привычку и «выучивать», и «отшлифовать», и «отдыхать» — все вместе — во время концертных поездок;

* И на этом письме (как и на предыдущем) нет никаких пометок, сделанных рукой Ворошилова. Своя квартира у Рихтера появится только в 1952 году (на улице Неждановой). Спустя еще почти четверть века Рихтер и Нина Дорлиак переселятся в квартиру на шестнадцатом этаже дома на углу Большой и Малой Бронной, выстроенного для работников искусств; в этом доме жили Сергей Михалков, Ростислав Плятт, Анатолий Эфрос, Юрий Никулин и многие другие знаменитые люди.

** Цыпин Г. Святослав Рихтер. Серия «Мастера исполнительского искусства». М.: Музыка, 1977.

*** Аргументы и факты. № 18. 1998. Апр.

одна из таких поездок, в канун семидесятилетия артиста, описанная В. Чемберджи, позволяет представить масштаб всежизненных рихтеровских «что?», «где?» и «когда?». Кстати, уже в те самые годы его столичной бездомности специалисты начинают изучать рихтеровский «феномен» с точки зрения психологии творческого процесса. «Что это: труд, помноженный на талант и вдохновение, или вдохновение, рожденное в труде?» — задает вопрос В. Дельсон. Почти с умилением сообщается (и читается также) о ночных занятиях Рихтера в здании Музыкальной школы (позднее — Института) Гнесиных на Собачьей площадке; школа эта продолжала работать и в годы войны — под бессменным руководством Елены Фабиановны Гнесиной, вручившей однажды Святославу ключи от школьного помещения — вместе с правом заниматься в его стенах в любое подходящее время. Разумеется, что самым подходящим оказывалось как раз ночное время, когда Рихтер никому не мешал и никто не мешал ему. Нейгауз вспоминал:

Как-то поздно вечером шли мы после его концерта из Большого зала консерватории. Около Института имени Гнесиных Рихтер остановился. — Я, пожалуй, пойду позанимаюсь; через два дня у меня концерт в Ленинграде, — сказал он.

Рихтер «прозанимался» всю ночь. В пять часов утра сторож зашел в класс и спросил у него: «Ну что, выходит у тебя?»

У него «выходило». Хотя — справедливости ради надо признать — случалось, что выходило не все и не всегда. И объективные критики, в целом восхищавшиеся его искусством, не забывали — в порядке критического равновесия: ведь не бывает артистов без недостатков! — об этом упомянуть.

«Труден путь артиста, и неминуемы неудачи, срывы. Нередко Рихтер играл далеко не в полную меру своего таланта, был перенапряжен, а то и как будто чрезмерно рассудочен. Однажды в конце сезона, крайне утомленный беспрерывным концертным выступлением, он играл в Малом зале «Прелюдию, хорал и фугу» Франка. Остановился и не смог закончить фугу. В другой раз неудачно сыграл «Мefисто-вальс» Листа и, лишь повторив пьесу на бис, добился желаемого» (К. Аджемов). Иногда «игра Рихтера неожиданно обескровливалась, делалась вялой, блеклой»; «когда в душевном плане что-то мешает пианисту, жизненный тонус его экспрессии вдруг падает, в нее вкрадывается чисто умозрительная отрешенность... Иногда его игра неожиданно делается формальной» (Д. Рабинович).

Вновь-таки, справедливость требует сказать, что и сам пианист «не почивал на лаврах», осознавал свои недостатки.

«...часто Рихтер бывал крайне неудовлетворен своей игрой, даже, казалось, терял веру в себя. В такие периоды он становился сумрачно-отрешенным, скрывался от всех. К счастью, подобная депрессия проходила, и пианист снова погружался в напряженную работу» (К. Аджемов). «...слава не портит этого пытливого художника, неуклонно совершенствующегося артиста» (В. Дельсон).

Действительно, кого-кого, а Рихтера слава не «портила», слава Славе не вредила — и наоборот... Здесь родители, давшие ему имя, точно угадали. И «погружаться в работу» он умел — тоже с детства-отрочества, и «железное» здоровье (тоже упоминавшее-



С. Рихтер. Фотошутка.
Журнал «Огонек», 1945

ся в откликах), необходимое для этого, впридачу к имени было ему даровано, и способность справляться с тем, что «мешает в душевном плане»... и многое другое, объективными критиками неупоминаемое, что необходимо иметь концертирующему артисту, который (наряду с художником, писателем, актером) должен обладать, по выражению Джералда Мура, «чувствительностью мотылька, а шкурой носорога — если он хочет остаться в живых».

* * *

Упоминание о железном здоровье дает повод, переменяв тональность изложения, предоставить слово самому Рихтеру — для рассказа об одном не слишком известном эпизоде, относящемся, правда, уже к послевоенным годам. Кроме прочего, он интересен и с чисто музыкальной точки зрения, так как связан с единственным в рихтеровской биографии дирижерским опытом.

Мое первое и поныне единственное выступление как дирижера было своего рода аферой: лишь десять дней я готовился к концерту с Кириллом Кондрашиным, и это — все. В ту пору еще не очень доброжелательно относились к новой музыке и даже Второй виолончельный концерт Прокофьева поначалу отклонили. Но мне он понравился; он его еще вместе с Ростроповичем несколько переработал. Теперь уже не помню, от кого исходила тогда эта идея, что мне нужно дирижировать, — от Нейгауза или Ростроповича. Во всяком случае, звучало это так: «Мы хотим это попробовать, ты должен продирижировать». И я сказал: «Ладно, посмотрим».

Как раз тогда, в 1952 году, я сломал себе палец на правой руке, и притом в драке, к которой я вообще-то не имел никакого отношения. Мы сидели с двумя друзьями в каком-то буфете под Москвой, когда там появился совершенно пьяный человек, который вел себя чудовищно. Два солдата хотели его связать, но он, парень лет эдак 25-ти, оказался очень сильным и свалил солдат на пол. Мне удалось его в конце концов схватить и убедить успокоиться. На следующий день один из моих пальцев так распух, что пришлось пойти к врачу. Он принял это за нарыв. Но к ночи палец так разболелся, что наутро я отправился к другому врачу, на сей раз хирургу. Он сделал рентгеновский снимок и нашел, что маленький кусочек кости откололся и необходимо срочно что-то предпринять. С помощью теплого воска он выправил мне палец, и тот, слава Богу, не остался неподвижным — а именно это мне угрожало. Естественно, в тот момент я стал задумываться о том, что буду делать, если не смогу больше играть правой рукой. В качестве первого шага выучил концерт для левой руки Равеля. Однажды вечером, перед сном, мне пришла в голову мысль: все знают, что у меня не работает палец, и теперь я использую это, чтобы дирижировать. Так оно и получилось. Я провел десять дней с Кондрашиным, который учил меня давать аффтакт и так далее, то есть учил дирижировать. Палец тем временем уже зажил, но в этом я, конечно, не признавался. Потом у меня было всего три репетиции с оркестром. Это было очень легкомысленно, но все прошло хорошо*. После концерта я получил письма, где говорилось, что теперь я не должен останавливаться на этом, обязан продолжать дирижировать. Но я это все же оставил. Сказал себе: «Позже, позже я это сделаю». Но вот теперь прошли уже многие годы, а я все еще говорю «позже». Мне просто надо слишком много сделать как пианисту.

И еще кое-что другое произошло тогда же, в вечер после моего дирижерского выступления. В ту пору я уже частенько жил у Нейгауза и вел себя,

* С точки зрения Рихтера, нисколько, заметим, не изменившейся спустя многие годы, несмотря на явно противоположные суждения, появившиеся в печати сразу после премьеры. «Ругали» и музыку концерта, и дирижера; последнего упрекали в недостатке «исполнительской инициативы», в «музыкальной вялости» и даже в самом выборе сочинения для собственного дебюта в роли дирижера. Хвалили, правда, игру Ростроповича. Но ни для дирижера, ни для автора эта критика не была существенна. «Теперь я спокоен. Теперь есть дирижер и для других моих сочинений», — сказал Прокофьев (С. Рихтер. «О Прокофьеве»).

по правде говоря, несколько беспрецедентно. Сразу же после возвращения домой я сел за рояль и сыграл Этюд а-moll опус 10 № 2 Шопена. Он, кстати, никогда не получался у меня особенно здорово, но той ночью вышел прекрасно! Я был в таком приподнятом настроении, из-за того, что с дирижированием все произошло так хорошо. Нейгауз, услышав это, появился из другой комнаты и сказал: «Слава, это было немножко чересчур быстро!»*

Завязка события, как видим, достаточно занимательна (несмотря на ее явную «антимуззыкальность») и не слишком типична для биографий концертирующих артистов. Случай, который мог оборвать эту биографию — и потребовавший поступка — в обычном, житейском плане. Рихтер и здесь, как всегда, оказался «на высоте». (А что два его спутника?..)

Другая тема, развитию которой послужил тот же случай, излагается в воспоминаниях А. Шекин-Кротовой, вдовы Роберта Фалька**.

Ходит легенда о том, что Рихтер брал уроки живописи у Фалька... Я помню, как Фальк приготовил для Рихтера натюрморт из группы ярких предметов. Пришел назавтра Рихтер, спокойный, бодрый, взглянул на приготовленную постановку и сказал, что готов заняться живописью, если рука не поправится (пока же он играет этюд Скрябина для левой руки). Поговорив об этом, он быстро распрощался и ушел. «Ему не понравилась постановка», — упрекнула я несколько смущенного мужа. Но назавтра Рихтер принес картон, на котором с абсолютной точностью были написаны предметы. Были соблюдены композиция, цвет. Все выглядело вполне профессионально. Тогда-то Фальк и сказал мне: «Чему же его учить, он уже художник».

Точь-в-точь как Нейгауз — после первых занятий со своим новым учеником: учить его, в общепринятом смысле, было нечему.

* * *

Теперь, восстанавливая вновь нарушенную хронологию событий и фактов, вернемся к годам войны. Она еще не окончилась, но отступила от столицы на некоторое расстояние, и во многих душах проснулась надежда. В Москву вернулся Прокофьев и привез с собой новую сонату — Седьмую.

В начале 1943 года я получил ноты Седьмой сонаты, страшно ею увлекся и выучил за четыре дня... Премьера сонаты состоялась в Октябрьском зале Дома союзов. Я оказался первым исполнителем. Произведение имело очень большой успех... Прокофьев присутствовал на концерте, его вызывали. Когда же почти вся публика ушла и остались в основном музыканты (их было много, — помню Ойстраха, Шебалина...), все захотели послушать сонату еще раз. Обстановка была приподнятая и вместе с тем серьезная. И я играл хорошо.

Слушатели особенно остро воспринимали дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали (так же воспринималась в то время Седьмая симфония Шостаковича).

* Цитируется по заметке под рубрикой «Мастера»: «Все приходит в последний момент», — открывающей мартовско-апрельский выпуск журнала «Музыкальная жизнь». 1996. № 3—4.

** Шекин-Кротова А. Родство душ. Святослав Рихтер и Роберт Фальк // Советская музыка. 1985. № 6. Отметим, что в описании ключевого эпизода «драки» имеются незначительные разночтения с приведенным рихтеровским текстом (вместо «двух приятелей» фигурирует «спутница», к которой стал приставать пьяный хулиган, «сброшенный Рихтером с лестницы» и успевший при этом ухватиться за его палец).



Соната бросает вас сразу в обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестает для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми и вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный наступательный бег, полный воли к победе, сметает все на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь.

Рихтеровское описание, как всегда, емко и точно. Но оно, конечно, не может заменить его собственное исполнение. Даже в записи на пластинку (29 июня 1958 года) соната оставляет впечатление неизгладимое и не сравнимое ни с каким другим. При первых прослушиваниях ошеломляют крайние части — первая и особенно третья с ее словно из языческих времен явившейся в

Выступление С. Рихтера
на музыкальном фестивале,
посвященном творчеству
Белы Бартока. Будапешт,
1958



XX век заклинательной, неумной токкатностью: «пляской гигантов» назвал эту часть Д. Рабинович. А вот его описание зрительного образа рихтеровской игры:

взгляните на его пальцы, вгрызающиеся в клавиатуру, на его ноги, иступленно топчущие пол около педалей. Это не эксцессы показного эстрадного темперамента, — тут, пожалуй, уместно вспомнить слово «берсеркер», которым норманны некогда обозначали неистовство, в бою охватывающее викингов.

Но поражает и властность, с которой управляет этими стихиями и неистовствами воля пианиста, в иные моменты представляющаяся явлением «надприродного» порядка! И лишь когда по-

привыкнешь, научишься сам немного справляться с собственными слушательскими переживаниями, открывается в подлинном своем значении средняя часть: осеннее видение бесконечной русской равнины, над которой только что прогрохотала машина войны и которая хранит память о войнах и набегах давних веков. И словно из тех веков вторгается в это видение колокол — русский, извечный, погребальный и набатный, звонящий по всем, кто уже не встанет, взывающий ко всем, кто еще может встать. (Они и встанут — в третьей части.)

Перечитайте военные стихи Тарковского — из тех же лет, что и прокофьевская соната, только пришедшие к нам гораздо позже. Их немного: «Проводы», «Хорошо мне в теплушке», «Ехал из Брянска в теплушке слепой», «Стояла батарея», «Иванова ива»... В них родственная второй части Седьмой сонаты щемящая нота, простота и совестливость правдивого переживания, чурающегося патетики и высоких слов, патриотизм, чище и святее которого не бывает, а вместе с тем — эпос, дыхание времен, «видение цезарианского Рима», витающее над рихтеровским исполнением.

Есть некая «странность судьбы» у двух соседних сонат Прокофьева, с которыми так тесно связано начало судьбы Рихтера-пианиста. Седьмая получит в том же году Сталинскую премию. Шестая — спустя всего пять лет — будет «запрещена», вместе с некоторыми другими произведениями, — как самого Прокофьева, так и иных композиторов, включенных в штрафной список Реперткома (существовал такой орган при Комитете по делам искусств, который, в свою очередь, был при ЦК партии). Искать какую-нибудь логику в подобных решениях кремлевских искусствоведов — занятие довольно бессмысленное; в сущности, им следовало бы «запретить» все сонаты Прокофьева, включая и две последние. И не просто по признаку музыкального нонконформизма, отсутствия какого-либо «ушеугодия». Под покровом современной фактуры, жестких гармоний, каменистых звучностей и дерзко-угловатой ритмики в этих сонатах скрыт дух древнего свободомыслия, восходящего и к русскому скоморошеству, и к западному чернокнижию, история и поныне длежащегося средневековья — эдакое бывало запретным во все времена!..

В том же 1943 году Рихтер совершает свои первые гастрольные поездки — сначала на север: Вологда, Архангельск, Мурманск (тогда еще военный город), затем — на юг: Тбилиси, Ереван, Баку*. Дмитрий Башкиров, тогда двенадцатилетний, услышит Рихтера в Тбилиси и более чем через сорок лет будет помнить не только программу, но и звучание некоторых произведений. В последующие годы проходят с аншлагами его концерты в Москве, изголовавшейся по большому искусству; он играет в больших и малых залах для очень разной аудитории — от Дома работников искусств, где его слушают Нежданова, Книппер-Чехова, Яблочки-

* В беседах с Я. Мильштейном Рихтер говорил, что, кроме концертных поездок на Кавказ, он еще бывал там как альпинист. Это — единственное известное нам упоминание в литературе о его спортивных увлечениях, если не считать приведенных в одной из бесед слов И. С. Козловского: «Рихтер — отличный пловец».

О. Л. Книппер-Чехова





на, Пилявская, Гнесина, Завадский, до Дома офицеров и студенческих клубов. В 1944 году один из концертов в переполненном до отказа Большом зале консерватории получил статус государственного экзамена: руководство консерватории здраво рассудило, что лучше числить такого пианиста среди своих выпускников, нежели среди «недоучившихся», и Рихтер, наконец, получил диплом, подтверждающий наличие у него музыкального образования. Спустя еще три года было принято решение Художественного совета консерватории о занесении его имени на Доску почета, где оно находится и поныне — наряду с именами Танеева, Рахманинова, Скрябина, Левина, Игумнова, Гольденвейзера, Гедике.

В последний месяц года окончания войны состоялся Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Рихтер принял в нем участие и разделил первую премию с Виктором Мержановым — недавно вернувшимся с фронта талантливым двадцатипятилетним учеником С. Фейнберга, впоследствии известным пианистом (кстати, первым в Союзе записавшим Шестую сонату Прокофье-

ва), профессором Московской консерватории. При всей неоднозначности исполнительских конкурсов как явления современного музыкального мира, никто не может отрицать, что некоторые из них были и остаются выдающимися событиями — как в артистической биографии лауреатов, так и в истории того самого мира: здесь и триумф Оборина на I шопеновском конкурсе в 1927 году, и грандиозный успех юного Гилельса на I Всесоюзном в 1933-м, Флиера — в Вене (1936), того же Гилельса — в Брюсселе (1938), Клайберна и Плетнева на I и VI конкурсах имени Чайковского. Биографы посвящают этим событиям многие страницы, а подчас и книги. Об участии же тридцатилетнего Рихтера в его единственном конкурсе пишется почти вскользь, «облигатно», а у Нейгауза, например, много писавшего в разное время отдельно о Рихтере, отдельно о конкурсах, эти две темы вообще нигде не пересекаются. И тому есть довольно очевидные резоны: восхождение Рихтера на пианистическом горизонте было столь стремительным и ярким, что к тому времени он уже завоевал — в общественном признании — место в ряду самых известных и признанных артистов мирового класса. Признание официальное — в виде лауреатской награды за участие в соревновании с молодыми, «подающими надежды» талантами — было бы не более чем неким формальным привеском к его репутации, наподобие консерваторского диплома. Такова уж была у Рихтера артистическая судьба — ему не довелось походить в «молодых», «перспективных», «многообещающих» (исключая разве самые первые консерваторские годы, но мы помним, что тогда его настоящее было столь неустойчивым, что о будущих успехах и перспективах можно было думать лишь с величайшей осторожностью). Тем не менее скорее всего именно мнение Нейгауза оказалось определяющим в выборе решения самим Рихтером (он писал: «проводился Всесоюзный конкурс пианистов, на участие в котором меня усиленно толкали самые близкие друзья»; друзья друзьями, но, конечно же, Рихтер, — а ему явно не очень хотелось играть на конкурсе, — должен был посоветоваться с Нейгаузом, который, хотя формально уже и не был его педагогом, все же оставался для него самым близким — и авторитетным — человеком). При этом Нейгауз рассуждал в данном случае как прагматик и практик, да и попросту как старший по возрасту и опыту. Он, пересидевший на своем веку в жюри многих конкурсов, имевший, как сам выражался, в «педагогическом портфеле» десятки лауреатов и, главное, чрезвычайно хорошо знавший своего ученика, прекрасно понимал, что с точки зрения музыкальной этот конкурс не нужен ни Рихтеру, ни ему самому; с другой стороны, предельная «неозабоченность» Славы прозой жизни, взывавшая к каким-то спасительным мерам, была ему известна много лучше, чем другим, ибо в чьей же квартире доводилось так часто ночевать Славе все эти годы? А успех на конкурсе мог если не решить подобные «прозаические проблемы, то хотя бы приблизить их решение».*

* Именно об этом пишет и Л. Гаккель в очерке «Для музыки и для людей».



Конечно, Рихтер завоевал на конкурсе первую премию (хотя и не единолично). Однако это «конечно», в ретроспективе протекших лет кажущееся самоочевидным, в дни самого конкурса далеко не было таким. Во всяком случае, Рихтер заставил изрядно поволноваться всех — и своих поклонников, и конкурентов, и жюри, и Нейгауза, а на втором туре вообще устроил нечто неслыханное — попросту не явился к прослушиванию, точнее, явился с часовым опозданием... Впрочем, следует рассказать обо всем по порядку, основываясь на свидетельствах очевидцев и самого Святослава Теофиловича. Подробности его выступления на конкурсе говорят сами за себя, поэтому мы предποшлем их описанию лишь одно замечание общего рода. Рихтер не был бы Рихтером, если бы в очередной раз, приняв довольно ответственное жизненное решение, приступил к его выполнению обычным путем. Казалось бы, с его громадным репертуаром, накопленным к тому времени и обыгранным в концертных сезонах предшествующих лет (которого хватило бы на пару десятков конкурсов), ему оста-

валось только выбрать соответствующие условиям конкурса произведения для своей программы, «обкатать» их в домашней обстановке, обсудить какие-то детали с Нейгаузом, получить от него ценные советы специфично конкурсного характера и... — вперед, уверенным шагом к лауреатскому званию, к первой премии. Как бы не так! Рихтер нашел себе сверхзадачу: выучить именно для этого случая труднейший и для него новый этюд Листа, а еще — практически не известную ни жюри, ни публике (естественно, и ему самому) тридцатиминутную Восьмую сонату Прокофьева, только недавно сочиненную и лишь одним пианистом — Гилельсом — однажды исполненную в концерте. (Рихтер в своих воспоминаниях указывает, что Гилельс был первым исполнителем сонаты, добавляя при этом, что исполнение было «великолепным».) Такое проявление автодидактизма должно было озадачить даже Нейгауза, закаленного «журора»: одно дело, слушая знакомую музыку, оценивать исполнение, совсем иное — слушая исполнение, оценивать незнакомую музыку (а в 1945 году далеко не все музыканты, в том числе и из «журоров», были горячими поклонниками прокофьевской музыки, и это придает рихтеровскому поступку специфический «добавочный» колорит: он вполне мог и проиграть, т. е. не получить первой премии, но выигрывать обычным путем ему было неинтересно!..).

Теперь обратимся, наконец, к хронике конкурса и свидетельствам очевидцев.

К. Аджемов. Помню особую настороженность публики перед выступлением Рихтера. Он заметно волновался. Неожиданно погас свет. На эстраду вынесли свечи. Рихтер весь отдался музицированию. Он играл две прелюдии и фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха — до-диез-мажорную (третью) и си-минорную (двадцать четвертую). Прозрачная ткань до-диез-мажорной прелюдии, радостное движение фуги, подобное светлому хороводу трех голосов... Но вот началась торжественно-скорбная си-минорная прелюдия и фуга — самая протяженная пьеса баховского цикла, бескрайняя по дыханию, философски значительная...

Когда много лет спустя мне довелось увидеть Кёльнский собор, по ассоциации с этим чудом готики вспомнилось мгновение, о котором я пишу,— Рихтер играет си-минорную прелюдию и фугу Баха.

Столь же исключительной, хотя и совсем иной по звучанию оказалась передача Рихтером этюда Листа «Дикая охота». Здесь перед нами был исполнитель-титан, казалось, созданный для воплощения могучей романтической фрески. Предельная стремительность темпа, шквалы динамических нарастаний, бешеный темперамент... Хотелось схватиться за ручку кресла, чтобы устоять перед дьявольским натиском этой музыки.

На третьем туре в Большом зале консерватории Рихтер исполнил Первый концерт Чайковского. Это было 29 декабря 1945 года. Искусство пианиста было отмечено Первой премией. Успех был огромный. А. В. Нежданова находилась в числе членов жюри конкурса. «Я бы особую сверхпремию присудила Рихтеру. Слушаю его и вспоминаю Сергея Васильевича Рахманинова», — говорила Нежданова.

Д. Рабинович. ...Подчас бывало, что присущая Рихтеру «вулканичность» проявлялась явно в преувеличенных масштабах. Подобное случилось, к примеру, во втором туре Всесоюзного конкурса, когда после проникновенно сыгранных произведений Баха, Рахманинова, Восьмой сонаты Прокофьева он, будто охваченный внезапным пароксизмом бешенства, поразил стихийной необузданностью в листовской «Дикой охоте».



И.-С. Бах

С. Рихтер. «Дикая охота». Это огромное полотно Рубенса — «Битва амазонок». Когда я играл на Всесоюзном конкурсе, я выучил (надо же, какой я был нахал) этот Этюд за два дня. Правда, сидел оба дня по десять часов. ...Тогда ...погас свет, я не перестал играть, принесли свечку, и она упала в роуль, — это все запомнили, и потом, конечно, это оказалось «самым главным».

(Нейгаузу, как видим, было отчего поволноваться. Он, кстати, и сам вспомнил этот эпизод позже, не упоминая, однако, о конкурсе. «Рихтер однажды сыграл «Дикую охоту» Листа в крошечной тьме — погасло электричество — без единой фальшивой ноты».)

Наконец, последняя цитата — из очерка «О Прокофьеве». О Восьмой сонате.

Из всех прокофьевских сонат она самая богатая. В ней сложная внутренняя жизнь с глубокими противопоставлениями. Временами она как бы цепенеет, прислушиваясь к неумолимому ходу времени. Соната несколько тяжела для восприятия, но тяжела от богатства — как дерево, отягченное плодами. ...

У меня не было тогда своей квартиры, и я жил у А. Ведерникова под Москвой.

Играть я должен был последним, но что-то напугал и опоздал на целый час. Всё уже кончилось. Прокофьев ждал, долго ждал. Многие выходили на улицу, но повернули назад, узнав, что будет продолжение. Пошел назад и Сергей Сергеевич. Он был очень строг в таких случаях, а тут как-то отнесся просто: «Да-а-а... час опоздания... Ну, что ж, придется все-таки послушать сонату». Ему было интересно послушать свое сочинение.

Помню, Восьмая соната произвела большое впечатление на Гедике. «Знаете, Слава, а эта музыка все-таки хорошая. Какая потрясающая соната!»



А. Ф. Гедике

Александр Федорович Гедике — музыкант из того поколения выпускников Московской консерватории, которое дало миру Рахманинова, Скрябина, Метнера, сын музыканта, педагога и органиста, сам педагог и органист, переигравший в концертах всего органного Баха, принадлежал к славной породе музыкальных праведников, служащих музыке, подобно Гайдну, истово и «с веселым сердцем», дарованным им Господом. Может быть, те его слова были для Рихтера высшей оценкой его конкурсного выступления.

Восьмая соната — одна из вершин прокофьевской музыки и мировой фортепианной музыки вообще, купол и венец грандиозной сонатной триады, по которой можно изучать историю той эпохи: Шестая — предчувствие, предвестие войны («соната смотрит в темное будущее Европы» — Л. Гаккель характеризует здесь музыку сонаты словами Белы Бартока из предпологавшегося эпитафия к его сонате для двух фортепиано и ударных; эту сонату вскоре сыграют, впервые в СССР, Рихтер с Ведерниковым); Седьмая — война; и, наконец, Восьмая — некое музыкально-философское обобщение происшедшего, воспоминание и взгляд вдаль, переживание и раздумье. Поразительным образом соединены в ней эпическое и личное; сказочные, хрустальные звучания напоминают о мире детства — и тут же где-то в самых рояльных «низинах» зарождается тревога и наползает, клубится уже по всей клавиатуре; рихтеровские долгие, «оплывающие» фортиссимо в конце разработки кажутся даже не очень громкими, но тем они страшнее — сила удара ушла в основание, а перед глазами — видение медленно, как во сне, клонящегося и разваливающегося на части фасада. Певучая, неторопливо-безмятежная вторая часть перенесена Прокофьевым в сонату из музыки к несостоявшейся сценической постановке «Евгения Онегина» — род менуэта или какого-то иного старинного танца; поначалу она так и воспринимается: как час затишья, медитативного спокойствия между динамическими и темповыми перегрузками крайних частей. Но вслушайтесь: это река Времени. В рихтеровском отрывке с описанием сонаты есть особая «странность» в построении фразы: «Временами она (соната) как бы цепенеет, прислушиваясь к неумолимому ходу времени». Не сразу обнаруживаешь эту закольцованность и одновременно — некое «переченье» в самом начале и конце: временами — времени. Это сказано не только о сонате, а о каждом из нас: мы тоже лишь «временами» бываем способны слышать ход «времени». Прокофьевская соната не просто дает такую возможность, она почти заставляет это сделать. В ее финале мы услышим рихтеровское «fortissimo, готовое ... сокрушить, разнести в щепы не только «Стейнвей» консерваторского зала, но и бытующие представления о границах возможного и допустимого в игре на рояле»*. И там будет еще одно виде-

* Цыпин Г. Святослав Рихтер//Советская музыка. 1975. № 3. Статья посвящена рихтеровским концертам в БЗК 21–22 декабря 1974, где Восьмая соната Прокофьева исполнялась вместе с Третьей сонатой Мясковского и четырьмя Прелюдиями и Фугами (№ 17–20) Шостаковича.



Анна Ахматова

ние времени — образ времени конкретного, времени Прокофьева и Рихтера, но вместе — и некий символ почти апокалиптического звучания, вызывающий в памяти полотна Босха или автора «Слепых» и «Безумной Греты»; эпизод *ben marcato*, шествие зла, победное и неостановимое, по земле, где минуту назад звучали радость и ликование. Но теперь уже оно побеждается другой силой, не той, что в Седьмой сонате: тема детства из первой части влетает в это макабрическое видение, сама беззащитность встает против беспощадности, безгрешность — против бездушия. Незабываемы у Рихтера эти несколько тактов, на последнем стыке тьмы и света — мир добра и истины, воцаряющийся при ужасе пережитого, пульсирующий в такт его удаляющейся поступи. Да, такую сонату следовало «запретить» — правда, для этого нужно было что-то понимать в ее музыке (а Рихтер ведь сказал, что она нелегка для восприятия) и в музыке вообще. С музыкой, впрочем, у многих людей есть свои проблемы, не только у тиранов.

Конечно, что-то такое должны были почувствовать в ней люди, стоявшие у власти, те, кто, воздавая славу народу-победителю, сразу после победы стали пополнять гулаговский контингент самими победителями — вырвавшимися из немецкого плена, прошедшими ад окружений и концлагерей, побегов и пыток; дожидавшиеся их в тылу жены и дети тоже не были обойдены «благодарностями» — в виде десятилетних сроков за унесенные в голодную избу несколько неубранных колосков или мерзлых картофелин, по статье «Хищение социалистической собственности». Хотя писатели, музыканты, врачи не попадали прямо под категории предателей и расхитителей, им тоже надлежало усвоить меру и цену государственной «благодарности». После расправы над Зощенко, Ахматовой и другими литераторами наступила очередь музыкантов. В начале 1948 года в столице прошли достопамятные «собрания и дискуссии композиторов и музыкальной общественности», след которых еще долго не будет изглажен. Были подвергнуты «принципиальной партийной критике» (читай: невежественному глумлению и охаиванию) как «нездоровые явления в советской музыке»: отрыв от народа, формализм и безыдейность, низкопоклонство перед реакционной буржуазной культурой и т. п., — так и конкретные носители этих явлений в лице Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского, Шабалина и других. Прокофьев явился на первое из совещаний в ЦК в огромных меховых унтах, с четырьмя лауреатскими значками на лацкане пиджака. Как будет написано спустя десять лет в большом труде, посвященном его жизни и творчеству (сам труд тоже неоднократно будет подвергаться переработкам и исправлениям, в соответствии с требованиями и возможностями времени): «...к чести композитора следует признать, что в эти трудные дни он ни на минуту не поддавался чувствам отчаяния и растерянности. С мудрым спокойствием вчитывался он в текст Постановления ЦК, стремясь осознать его позитивный смысл». В наличии «позитивного смысла» у всех подобных постановлений никто, конечно, не мог сомневаться, а вот «мудрого спокойствия» до-



Сергей Прокофьев

Борис Пастернак



ставало далеко не всем, от кого оно, по обстоятельствам, требовалось — тем же Зошенко и Ахматовой или Пастернаку — спустя еще двенадцать лет, видимо в отчаянии от ненахождения «позитивного смысла», написавшему «нобелевское» стихотворение «Я пропал, как зверь в загоне»; немалого усилия, должно быть, стоило и Шостаковичу в свое время «вчитаться» в документ, извещающий его об увольнении из штата Московской консерватории по «несоответствию занимаемой должности». Мудрое спокойствие должна была внушать судьба тех, кто был его лишен от природы — от Мандельштама и Мейерхольда до Михоэлса и «врачей-убийц». Но и в это, уже совсем недалекое, темное будущее своей страны должна была смотреть — и смотрела Восьмая соната Прокофьева.

Прокофьев напишет еще одну сонату, Девятую, и посвятит ее Рихтеру. Эта соната стоит особняком во всем фортепианном творчестве композитора. В ней нет звуковых бушеваний, поражающих слушателей трех предыдущих сонат. Показывая Рихтеру наброски нового произведения, Прокофьев сказал: «Это будет ваша соната... Только не думайте, это будет не на эффект... Не для того, чтобы поражать Большой зал». Нет в ней и каких-то особо углубленных размышлений, того, что Л. Гаккель назвал «пронизывающе тихой лирикой поздних прокофьевских эпосов». Соната лирична, но это лирика скорее веселая, чем печальная, немного с примесью озорства, даже сквозь дымку далеких лет глядящая в прошлое без ностальгии, без рефлексии. Может быть, из всей прокофьевской музыки эта — лучшее музыкальное продолжение его «Детства», первой части «Автобиографии»; без этой литературной части нельзя понять вполне «взрослого» Прокофьева, Прокофьева-композитора, а читается она с таким же интересом, как и произведения Бориса Житкова или Виталия Драгунского. Представляется, что после колоссального напряжения, с каким создавались предыдущие сонаты и другие сочинения военной поры, Прокофьеву потребовалось некое «отстранение» от пережитого, род душевного освежения — и он написал такую простую сонату, «родом из детства». И посвятил ее Рихтеру. Рихтер пишет: «Действительно, с первого взгляда она показалась мне простенькой. Я даже немного разочаровался». Характерно, что, имея в репертуаре весьма впечатляющее количество прокофьевских произведений (пять сонат, два концерта, «Мимолетности» и много других пьес «малой формы», виолончельную, скрипичную и флейтовую сонаты, наконец, вокальные сочинения, в которых он аккомпанировал Нине Дорлиак), посвященную ему сонату Рихтер не играл почти четыре года. Вот как он сам вспоминает о первом исполнении:

В 1951 году было его шестидесятилетие. В день своего рождения Прокофьев опять был нездоров. За два дня до этого в Союзе композиторов устроили концерт, который он слышал по телефонной трубке. Тут-то я и сыграл впервые Девятую сонату. Это соната светлая, простая, даже интимная. Мне кажется, что в каком-то смысле соната-доместика. Чем дольше ее слышишь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению. Тем совершеннее она кажется. Я очень люблю ее.

Прокофьев еще раз слышал эту сонату в рихтеровском сольном концерте. Замышлялась и Десятая, а также Шестой концерт, — для двух фортепиано, с посвящением Рихтеру и Ведерникову, но эти замыслы остались только в эскизах. После смерти Прокофьева Рихтер будет часто включать в свои программы Девятую — обычно вместе с Седьмой и Восьмой, иногда с другими сочинениями. И еще не раз назовет ее одной из своих любимых прокофьевских сонат, наряду с Восьмой и Четвертой.

* * *

Почти не осталось рихтеровских записей той поры. На пластинках фирмы «Мелодия» первая из сохранившихся записей датирована 1948 годом: Бах — Итальянский концерт, Фантазия и fuga ля минор, 3-я Английская сюита; Шуман — Фантастические пьесы; Шопен — Полонез до-диез минор. Итальянская фирма «Bianco e Nero» много позже выпустила два компакт-диска с записями произведений Листа: восемь Этюдов трансцендентного исполнения в этом выпуске датированы 1946 годом, место записи — Москва. Действительно, в том году Рихтер «готовил» эти этюды и играл их в Большом зале Московской консерватории, а также в других городах, но в отечественной грамзаписи они никогда не появлялись. Вообще, следует сказать здесь, что подавляющее большинство записей игры Рихтера, выпущенных фирмой «Мелодия» на виниловых дисках (более ста), представляет собой либо перепечатки записей, сделанных различными зарубежными фирмами с рихтеровских концертов (так наз. live — «живая запись»), либо студийные записи, осуществленные при участии фирмы «Мелодия» опять-таки за рубежом. Естественно, зарубежные фирмы и компании стали записывать Рихтера сразу же, с того времени, когда ему были разрешены гастрольные поездки за пределы СССР. Первая из таких записей — Второй концерт Брамса, с Чешским филармоническим оркестром под управлением К. Кондрашина, — сделана 23 мая 1950 года чехословацкой фирмой «Multisonik». Первая из прокофьевских записей — Пять песен, с Н. Дорлиак — сделана лишь в 1951 году; Седьмая соната записана впервые в 1958 году (в Москве, с концерта, состоявшегося в дни Первого конкурса им. Чайковского, — запись фирмы «Parnassus»; на отечественных дисках отсутствует), Шестая и Восьмая — в 1960-м (запись с концерта в Нью-Йорке, 23 октября), Девятая — в 1956 году (Москва, 16 ноября). Отсутствие записей до пятидесятых годов (раннего Рихтера, той игры, которая восхищала Нейгауза и Прокофьева, Гедике и Нежданову, Книппер-Чехову и Фалька) — потеря невозполнимая для слушающего мира, их одних было бы достаточно для создания артисту мирового имени (Евгений Светланов совсем недавно вспоминал, как взволнованный Рабинович в антрактах первых им услышанных рихтеровских концертов повторял: «Гений! Он же гений!..»); но сама эта потеря — в сопоставлении с совершённым артистом в последующие десятилетия — позволяет ощутить масштаб рихтеровского пиан-

низма и рихтеровской личности: то, что для других могло стать венцом карьеры и прижизненного признания, для него оказалось лишь прелюдией — точкой разгона.

Тем внимательнее вчитываешься в сохранившиеся свидетельства современников — их тоже осталось не слишком много, тем более весомыми становятся с каждым уходящим годом его собственные высказывания той поры, заключенные в его прокофьевском очерке. Он умеет двумя-тремя штрихами описать эпизод или какую-нибудь жизненную ситуацию, дать оценку музыкальному произведению, притом делает это так, что понимаешь: это его личная оценка, в ней ничего из области «общих рассуждений», при этом — никакой авторитарности, никакого навязывания своих мнений, а в итоге сразу же возникает желание услышать са-мому то, о чем прочел.

...Сочинением, которое заставило себя полюбить и через себя вообще Прокофьева, оказался для меня Первый скрипичный концерт. Позже я встречал многих людей, у которых любовь к Прокофьеву также началась с этого сочинения. Мне кажется невозможно, любя музыку, остаться им не захваченным. По впечатлению можно сравнить с тем, когда первый раз весной открывают окно и первый раз с улицы врываются в него неугомонные звуки.

А вот — о Третьей симфонии, услышанной в 1939 году под управлением автора.

Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопреставление. Прокофьев использует в симфонии сверхинтенсивные средства выражения. В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают ступки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша — разверзаются и опрокидываются грандиозные массы — «конец вселенной», потом после некоторого затишья все начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола. Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спрятаться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красный... В антракте меня еще пробирали мурашки.

С той же непосредственностью и искренностью говорится о «Семене Котко».

Премьера оперы — колоссальное событие в моей жизни. Из тех, которые меня к Прокофьеву в полном смысле притянули.

Профессиональная, музыкантская оценка вплетается в повествование словно мимоходом, без всякого нажима, но и без всякой недосказанности, с абсолютной убежденностью.

В «Семене Котко» Прокофьев продолжает путь, начертанный Мусоргским. Этот путь по-своему продолжали многие (Дебюсси, Яначек), но думаю, что прямой наследник Мусоргского в области национальной, народной музыкальной драмы — наш Прокофьев.

И далее он доводит свою оценку до категорического вывода (имея в виду не слишком удачные сценическую жизнь и слушательский прием прокофьевского произведения):



Сцена из оперы «Семен Котко» в постановке театра им. К. С. Станиславского, 1940

Сочинение это настолько совершенно и доходчиво, что восприятие его зависит лишь от охоты слушателя слушать. А такой слушатель всегда есть, в этом мое глубокое убеждение. Надо только иметь реальную возможность слышать этот перл оперной литературы.

В тот вечер, когда я впервые услышал «Семена Котко», я понял, что Прокофьев — великий композитор.

Этот отрывок снова напоминает о «неизжитом» оперно-концертмейстерском прошлом Рихтера, о дирижерской составляющей его музыкального комплекса: чувствуется — он не только знает описываемую оперу, но знает и как ее ставить, как раскрыть для слушателя ее совершенство. Уже много позже, говоря о музыке другого русского композитора, Рахманинова, Рихтер назовет в числе лучших его произведений оперу «Франческа да Римини»*, которая тоже, как и «Семен Котко», и при жизни автора, и в наше время не нашла своего слушателя. Тогда ему сразу станут предлагать продирижировать этой оперой, но эта идея, как и другие подобные, останется неосуществленной. Та премьера Симфонии-концерта Прокофьева, с Ростроповичем-солистом и Московским молодежным оркестром, оказалась, как мы уже знаем, единственным дирижерским выступлением Рихтера; совмещать две музыкальные специальности, как то делали до него Лист, Рубинштейн, Рахманинов, а в его время тот же Ростропович, Ойстрах, Спиваков, Плетнев и другие музыканты, он не смог — или не захотел? —

* Два других — Второй концерт и «Вокализ». Разговор этот состоялся и был записан в студии радио в конце декабря 1981 года, сразу же после записи репетиции «Шести хоров», ор. 15 Рахманинова, с женской группой Хора радио и телевидения, о чем рассказывается более подробно в одной из следующих глав.

к великому огорчению Нейгауза, да и не только Нейгауза. Была ли у него самого горечь от неосуществленной юношеской мечты? Возможно, да. Но думается, что в какой-то момент он должен был внять велению судьбы, оказавшемуся сильнее и в конечном счете вытеснившего мечту, с которой он расставался понемногу, скрашивая горечь мягким юмором, обращенным (что характерно для Рихтера) преимущественно на себя.

С Ростроповичем мы условились: что бы ни случилось, он будет в своих паузах приветливо мне улыбаться, чтобы поддерживать мой дух. ... Когда я вышел, я похолодел. Посмотрел — нет рояля... Куда идти? И... споткнулся о подиум. Зал ахнул. От этого спотыкания страх вдруг пропал. Я рассмеялся про себя («какой сюжет!») и успокоился. Нас встретили неистовыми аплодисментами. Аплодисменты авансом — они разозлили меня. Ростропович отвечал поклонами на приветствия публики, но она не давала начать.

То, чего я больше всего боялся, не случилось: оркестр вступил вместе. Остальное прошло как во сне.

Но концертмейстерская юность — это была ведь не просто мечта о дирижерском будущем. И даже не только погоня за «сверхцелью» — в виде познания музыки, в достижении которой Рихтер, можно сказать, более чем преуспел. Это была еще реальная, повседневная, многолетняя работа — игра в ансамбле, аккомпанемент хору, певцам, где фортепиано со скромным достоинством выполняет свою незаметную внешне, а по сути основополагающую, спланивающую и гармонизирующую роль. Эту работу Рихтер очень любил и знал до тонкостей, как мало кто. В ней, может быть, его дирижерское самоощущение выражало себя самым совершенным образом — не путем «диктата» индивидуальности, внушающей единую волю десяткам разных людей, играющих на разных инструментах, а непосредственным рабочим, равноправным участием: мы музицируем вместе, друг для друга, мы слышим друг друга, мы радуемся этому и знаем, можем сделать так, чтобы эта общая радость стала радостью каждого — каждого, кто нас услышит. Может быть, поэтому такое неизгладимое



М. Ростропович
и С. Прокофьев

впечатление оставляют рихтеровские выступления с оркестром: в Первом ли концерте Баха, в бетховенской до-минорной Фантазии с оркестром и хором, где впервые звучит прообраз хорового финала будущей Девятой симфонии (одна из самых первых записей рихтеровской игры в Союзе), во Втором и Первом рахманиновских — всюду ощутимо это скрытое ликование, серьезная радость людей, делающих совместное дело лучшим образом. Всегда кажется, что с Рихтером оркестр играет на порядок лучше обычного. Такое же ощущение и от инструментально-ансамблевых записей с его участием, правда, относящихся уже к более позднему времени. В ту пору у него еще не сложились более-менее постоянные ансамбли такого рода, какие появятся позже (с Олегом Каганом, Юрием Башметом, квартетом Бородина); из отдельных же выступлений — с Юлианом Ситковецким (скрипка), Даниилом Шафраном (виолончель), Николаем Харьковским (флейта) и другими — практически ничего в записи не сохранилось, — лишь две сонаты Баха для скрипки с чембало, где партнером Рихтера выступает Галина Баринова.* Но в те годы сложился дуэт, в котором обрела новое воплощение минувшая, казалось, навсегда концертмейстерско-аккомпаниаторская пора его жизни. Дуэт, знаменательный и в истории искусства, и в рихтеровской биографии: Нина Дорлиак — Святослав Рихтер.

* * *

Обычно, когда встречаются два одиночества, результат заключения ими союза предсказать бывает невозможно. «Одиночество всегда есть для тех, кто его достоин»; а одиночество на миру — особый, тягчайший род земных одиночеств, которое длится и в обычном существовании, когда артист и публика, обменявшись традиционными знаками благодарности, уходят из света люстр и софитов в пространства, освещаемые другими источниками, удаленными на расстояние меры взаимного неведения. У разных артистов и других знаменитостей, чья профессия требует «хождения перед людьми», эта мера бывает разной, и определяется она, среди всего остального, еще и тем, насколько «ходящий» способен осознать и сохранить необходимое ему одиночество в выпавшем ему образе земного существования, будь то в нелюдимом затворничестве глухого Бетховена, в богемно-салонном водовороте светских приемов, дел и обязанностей молодого Листа или в непритязательных, с их щедрой и непринужденной «саморастратой», дружеских пирушках Шуберга. Проследив жизнь Рихтера уже на протяжении детских и отроческих лет, можно догадаться, что судьба уготовила ему путь одного из самых одиноких художников в мире, для которых и в кругу избранных, близких наиболее ценимы (и благодаримы) будут те, кто сам спо-

* Запись на советскую долгоиграющую пластинку была сделана в 1952 году; существует более ранний вариант записи тех же сонат, датируемый 1948 годом. В 1950-м была сделана запись Виолончельной сонаты Прокофьева с Ростроповичем (первое исполнение), которой не нашлось места в отечественной дискографии. На советской пластинке эта соната зафиксирована в записи 1955 года (теми же исполнителями), вместе с сонатой Д. Шостаковича, где партнером Ростроповича выступает сам автор.

собен это одиночество ценить, не прикасаясь к нему, ничем не выдавая своего знания, — такие, собственно, и образуют постепенно «круг», и с годами участие Дорлиак в сохранении этого круга будет все ощутимее.

Рихтер нес свое одиночество без гордости, без высокомерия (которое иные — удаленные или попросту недалекие — ему постоянно приписывали), просто и даже обиденно, как то свойственно многим, отмеченным печатью Избранности и Предназначения, хотя они сами о том не ведают. Одиночество не тяготило его, оно было ему привычно — еще с возраста детских задумчивостей среди житомирских лесных тропинок, со знакомых предчувствий чего-то в мире, в природе, готовящегося произойти — и не происходящего, от детских ночей «с глазами сквозь ширмы», с позвякиванием колокольчика проезжающей за стеной повозки, «похожей на черный, с позолотой катафалк», — спустя много лет это вдруг услышится в прокофьевских «Мимолетностях»*, как и очень многое другое, жившее своей скрытой жизнью в его фантастической памяти, о чем никто из слушающих его игру никогда не догадается. И при всем этом — никакого излома, нервической экзальтации, ничего от «бледного бальзаковского юноши». «Здоровье духа, здоровье идеала», подчеркиваемое Л. Гаккелем в его бетховенских прочтениях, было, несомненно, и в самом рихтеровском облике — в сочетании с отменным, уже отмеченным нами, физическим здоровьем, напоминающая именно этим сочетанием образ молодого Блока, описанный К. Чуковским и другими современниками. Как и молодой Блок, Рихтер в те годы был очень хорош собой, хотя и не блоковским типом красоты: статью тонок, в кости крепок, при этом чуть помальчишески нескладен и угловат, с такой же мальчишеской нескладностью, угловатостью в чертах лица, — с природной, «простоватой» одухотворенностью, скрытой застенчивостью в состояниях неподвижно-созерцательных, но резко меняющихся в минуты мимической активности (оттого на разных портретах Рихтер, и молодой, и старый, часто бывает «не похож» на себя — так же, как и в игре).

Пока что мы располагаем лишь одним документом, в котором сама Дорлиак рассказывает о начале и становлении их жизненного и артистического дуэта. Она была старше Рихтера на семь лет и ко времени их встречи пережила уже немало — неудачное замужество (окончившееся потерей возможности быть матерью), утрату близких людей, дружбу и измену, первые артистические успехи, знаки признания и внимания поклонников. В ее таланте и артистизме, как и во внешних чертах облика той поры, угадываются и одиночество, и аромат печали, сопутствующие красоте особого духовного порядка, существующей как бы в неведении того взгляда, каким мир иногда сопровождает ее явление. «...Стройная, грустная ... графичная, как черные кружева», — напишет позже Андрей Вознесенский. На портрете 40-х годов, сделанном Кэто Магалашвили, она выглядит именно такой; хотя Рих-

* Из устных воспоминаний артиста, записанных В. Чемберджи.



Портрет Нины Дорлиак
работы К. К. Магалашвили

тер в своей аннотации к этому портрету, вошедшему в составленное им собрание живописи под названием «Музыкант и его встреча в искусстве», которое экспонировалось зимой 1978/79 года в одном из помещений Пушкинского музея, заметит, что художник придал лицу на портрете выражение «чисто восточной пассивности», «свойственное женщинам Кавказа, но никак не свойственное оригиналу».

Рихтера я узнала, когда он появился в консерватории. Дружила я в ту пору главным образом не с вокалистами, а с пианистами и была в курсе всех пианистических дел. Пошла на его концерт. Внешность у него была очень занятная: рыжий-рыжий, тоненький, худенький, страшно стремительный. Мне понравилось, как он играл. У нас были общие знакомые в Тбилиси, две художницы (мы с мамой и моим племянником Митей оказались там в эвакуации). Из Тбилиси он как-то привез мне посылку. Виделись нечасто. В 1943 году умер Немирович-Данченко. Мне была горестна эта смерть: с Владимиром Ивановичем мы вместе были в эвакуации, он приглашал меня петь в свой театр. ... Я была на панихиде во МХАТе. Возвращалась по улице Горького, шла в задумчивости, вдруг ко мне стремительно подходит Святослав Теофилович:

- Давайте вместе дадим концерт.
- Вы хотите, чтобы отделение вы играли, а отделение я пела?
- Нет, я хочу вам аккомпанировать.

И мы начали заниматься. Он приходил к нам на Арбат, мама была еще жива. Но наш первый концерт состоялся уже после ее смерти, в мае 1945 года. Он оказался для меня такой поддержкой! Мама была моим учителем, я страшно ей верила, я никому так не верила, как ей.

А тут остались одни — Митя и я. И вот как-то вышло, что с осени мы со Святославом Теофиловичем стали вместе.*

Нетрудно угадать и в искусстве Нины Львовны Дорлиак те черты, которые должны были привлечь внимание Рихтера-музыканта, выступившего, как мы видим, инициатором в создании ансамбля пианиста и певицы. Это прежде всего духовная высота ее исполнения, чистота и искренность в создании вокального образа, шарм, идущий от внутренней культуры и артистизма, не имеющих ничего общего с «вытягиванием» аудитории на себя — путем проявления «повышенного обаяния», самодвелеющей чувственной окраски, «призывности» голоса. Эти свойства родственны и самому Рихтеру: при всем богатстве его фортепианной палитры, позволяющей ему играть «разным» звуком разные произведения, воссоздавая на клавиатуре и разные фортепианные стили, и, кажется, сам образ «звуковидения» разных эпох, в его собственном инструментальном голосе абсолютно отсутствует та «баритонистая» гладкость, сочная, вальяжная «упитанность», которую нередко слышишь у многих виртуозов. В «нейтральных» местах его рояльная дикция проста, строга и благородна, без намека на «дородность» — в этом плане она скорее даже худосочна, или, по выражению критиков, обезличенна. И здесь — несомненная общность начальных артистических предпосылок, находящаяся в образовавшемся союзе, надо полагать, и внемузыкальные продолжения.

Были, впрочем, общности и вполне жизненного порядка: европейские корни, привившиеся на русской почве, музыкальная родословная. Дед Нины Львовны — француз, гасконец из Тулузы

* Цит. по очерку Н. Зимяниной «О Рихтере».

(Гасконь — родина Д'Артаньяна!). Отец, родившийся в России, был страстный любитель музыки, хотя и не ставший профессионалом. Мать, Ксения Николаевна — оперная и концертная певица с европейской известностью, певшая в начале века ведущие партии в операх Вагнера, Верди, Чайковского на сценах Парижа, Берлина и Праги. Оставив сцену, вернулась в Россию, где выступала как концертная и камерная певица и занималась педагогической работой — сначала в Петербургской, затем в Московской консерватории (где тоже имела высочайший авторитет и почет). Скончалась шестидесяти трех лет, во время репетиции с учениками в консерваторской студии. Нина Дорлиак училась у нее сначала в Петербурге, затем в Москве (любопытная деталь: ее приобщение к музыке началось с фортепиано — девочкой она аккомпанировала в домашних занятиях матери и ее ученикам), окончила Московскую консерваторию в 1932 году, аспирантуру — в 1935-м. Еще в консерваторские годы привлекла внимание прекрасным выступлением в партии Сюзанны в моцартовской «Свадьбе Фигаро»; знаменитый немецкий дирижер Георг Себастьян, в то время гастролировавший в России, восхищенный этим выступлением, подготовил вместе с молодой певицей камерную программу (Шуберт, Брамс, Вагнер), которая прошла с большим успехом. После окончания учебы Дорлиак сосредоточивается

Святослав Рихтер
и Нина Дорлиак





Константин Николаевич
Игумнов

целиком на камерном пении, довольно скоро заняв положение одной из лучших представительниц этого жанра, с большим репертуаром, прекрасной школой, свежестью и искренностью передачи разнообразных чувств и настроений в музыке разных эпох — от баховских арий до романсов и песен ее современников. До Рихтера ее постоянным партнером была талантливая Нина Мусинян, нередко аккомпанировали ей и известные концертирующие пианисты — Константин Игумнов, Александр Гольденвейзер, Мария Гринберг. В памятных многим московским слушателям концертах Александра Гедике Нина Дорлиак часто исполняла вокальные сочинения Баха в сопровождении органа (два таких номера, к счастью, сохранились в записи).

Первое совместное выступление Дорлиак и Рихтера состоялось в концерте с прокофьевской программой, где были исполнены пять романсов на слова Анны Ахматовой.* В дальнейшем их выступления следовали одно за другим, с разнообразными программами, при переполненных залах и неизменном восторге публики. Постоянными посетителями этих концертов были Фальк и Щекин-Кротова (Фальк, по воспоминаниям Щекин-Кротовой, вообще не пропускал ни одного рихтеровского концерта с тех пор, как в один из вьюжных московских вечеров военной поры услышал из черной тарелки уличного репродуктора радиозапись «Аппассионаты» в исполнении прежде неизвестного ему пианиста — с русским именем и немецкой фамилией). В конце января 1948 года Дорлиак и Рихтер дадут концерт, посвященный двум композиторам: Римскому-Корсакову и Прокофьеву. Выступление это, помимо замечательных художественных достоинств исполнения, памятно еще и тем, что состоялось в самый разгар уже упоминавшейся «критики» прокофьевской музыки в официальных верхах (подхваченной, разумеется, «общественностью» и некоторыми спешившими выразить «восторженный образ мыслей» музыкальными деятелями).** По некоторым сведениям, был даже накануне концерта некий звонок с рекомендацией артистам отменить концерт, поскольку «есть мнение»; подробности «содержательного» характера, относящиеся к тому эпизоду, неизвестны, но, как утверждает доктор Л. Гольдин (первым о нем поведавший в одной из публикаций в «Литературной газете»), больше Рихтеру никто не пытался давать ни репертуарных, ни других рекомендаций подобного рода.

Дальнейшая жизнь и судьба образовавшегося союза в какой-то мере исчерпывается (для памяти потомков) совместными записями, поскольку воспоминания слушавших и знавших их современников крайне скудны и имеют самый общий, «оценочный»

* Программа концерта была смешанной: в нем выступила еще певица Мельникова и виолончелист Герц Цомык, в заключение Рихтер играл еще Шестую сонату.

** После прозвучавших тогда обвинений автора в «идеологической раздвоенности: с одной стороны — заумные, формалистические сложности, непонятные народным массам, с другой — упрощенчество и примитив в сочинениях, тем же массам предназначенных», — уже в конце того же 1948 года на обсуждении закрытого просмотра оперы «Повесть о настоящем человеке» будет сказано, что в музыке оперы «нет ничего русского и, тем более, советского, что она представляет собой пародию на советскую действительность и советских людей», что автор написал убогое произведение, лежащее «за пределами искусства» — и т. п.

Лина ДОРЛИАК

сопрано

М. Мусоргский
ДЕТСКАЯ

С. Прокофьев
ГАДКИЙ УТЕНОК
ПЯТЬ ПЕСЕН

партия
фортепиано

Святослав
РИХТЕР



характер. Примерно то же можно сказать о рецензиях, которых когда-либо устаивались их совместные концерты, и дело здесь не только в определенном настрое и состоянии советской музыкальной критики тех лет, но и во всеобщем, поразительном и столь же привычном, российском нашем невежестве и беспамятстве, к слову, и вперед себе пути торящем. (И о чем говорить вообще, если ни одна из пяти последних сонат Бетховена при жизни Рихтера в его исполнении у нас не была записана и не выходила, в то время как на Западе записывалась и выходила — каждая! — по несколько раз.) Приведем все же фрагмент одной из содержательных рецензий, написанной по следам двух московских концертов — 15 февраля и 1 марта 1957 года.

«Звучание фортепиано бережно, таинственной и прозрачной тканью окутывало голос певицы, сообщая ему неизъяснимую прелесть. Трудно забыть не «ударяемые», а «возникающие» откуда-то басы в «Венецианской ночи» Глинки, смятенную поэзию пассажей в романсе Чайковского «В эту лунную ночь», мягкое разнообразие тембровых красок в «Почте» Шуберта, такие шедевры исполнения фортепианной партии, как шубертовские же «Ночь и грезы», «Любимый цвет», «Форель». И знаменательные слова — в заключение рецензии: «Иначе дышится на таких концертах».*

Конечно, и записи, о которых я сказал выше, что они каким-то образом отражают музыкальную историю жизни Рихтера с Дорлиак, начиная примерно с той поры, когда они «стали вместе», отражают ее весьма неполным и не самым совершенным (в плане «чаемого») образом. С количественной стороны сохранившаяся пластиночная «выборка» — пять долгоиграющих дисков, на которых записано семьдесят два произведения двенадцати авторов, — содержит «материала» примерно на три полномерных концертных программы, что составляет лишь небольшую часть всего, что было представлено артистами за тринадцать с чем-то лет совместных выступлений.**

Не все в них идеально в акустическом отношении, главным образом из-за недостаточного совершенства звукозаписывающей аппаратуры тех лет. Вместе с тем, как ни печально думать о навсегда утраченном, оставшиеся записи доставляют высокое художественное наслаждение и сохраняют, научно выражаясь, свойство «репрезентативности» — представительности выборки. Прекрасен цикл Шумана «Любовь поэта» на стихи Гейне, где целостный образ вечной темы слагается из чутко-индивидуального прочтения каждой пьесы — от затаенной целомудренной нежности первого признания, открывающего цикл («В сиянье теплых майских дней»), до буйной тоски «Злых песен»; не только каждая нота — каждая пауза прожита, проникнута особым настроением, а все вместе, по Пушкину, — «истина страстей», в идеальном слиянии музыки и поэзии. Чистейшими жемчужинами предстают романсы Глинки. «Детская» Мусоргского — чудо непосредственности и изящества, шедевр, о котором ничего другого и сказать невозможно после слов Дебюсси: «Никто в музыке не обращался к лучшему, что есть в нас, с большей нежностью и чистотой». Целый мир состояний человеческой души заключен в семи песнях Баха — от сумрачной, чуть схоластичной медитации песни «В смерти покой» до простодушной «жанровости» «Старой трубки». Вокальный рисунок всюду чист, выразителен, местами даже прохладен, рихтеровский аккомпанемент сдержан, почти облигатно-безличен, как партия клавесина в «Страстях». В целом все звучит как бы с некоторого духовного и временного возвышения, не ища соучастия со стороны современной аудитории, —

* Коган Г. М. «Нина Дорлиак и Святослав Рихтер» // Советская музыка. 1957. № 5. Статья увидела свет за подписью: Бекар.

** Мне известна лишь одна пластинка, где голос певицы звучит не в рихтеровском сопровождении, — запись цикла Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» (который был разучен и исполнялся Ниной Дорлиак в ансамбле с Рихтером, но остался ими незаписанным). В этой записи, кроме Дорлиак, принимали участие также Зара Долуханова и Алексей Масленников, а фортепианную партию исполнил сам автор, Дмитрий Шостакович.



Нина Дорлиак
и Зина Долуханова
исполняют цикл песен
Д. Д. Шостаковича «Из
еврейской народной
поэзии». За роялем —
Д. Шостакович

ей тоже предлагается перенестись в другую систему эстетических координат. Сложная простота этой малоизвестной музыки более чем где-либо требует, чтобы слушатель «проделал свою половину работы» (Ф. Бузони).^{*} Подобный диапазон внутренних состояний — множественность жизней, проходящих в считанные минуты звучащей музыки, — обнаруживается и в записях других авторов. Из огромного по масштабу шубертовского наследия (артистами исполнялись на эстраде оба мюллеровских цикла — «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», множество песен) на пластинках представлены только пять песен, но и здесь — полюса: трагическая обреченность «Ворона» соседствует с ликующей безмятежностью «Голубиной почты», открытость чувства, силищающаяся отстранить отчаяние от неизбежной разлуки — рефрен «Твои уста целую я» — в «Привете», сменяется тончайшей психологической зарисовкой предотъездного настроения в одной из самых «венских» песен — «Прощании». Из двух романсов Рахманинова

^{*} Вместе с шестью песнями Баха, записанными с концерта в Большом зале Московской консерватории 14 октября 1948 года, на той же стороне пластинки звучат еще две пьесы Баха в сопровождении органа (А. Гедике). Две песни («Старая трубка» и «Душа моя поет») вошли в выпущенную в начале 70-х годов пластинку, содержащую записи с разных концертов 50-х годов.

один, «Здесь хорошо» (самый, пожалуй, известный и «запетый»), воспринимается как нежный, светлый гимн врачующей природе, во втором («Отрывок из Мюссе») — взрыв отчаяния в заключительном возгласе: «О, одиночество! О, ничтога!» — на мгновение вдруг словно приоткрывает завесу и над горькими, полными душевной неприкаянности страницами московской юности Рахманинова, и над московскими одиночествами военной поры самого Рихтера. И отдаленно с ними перекликаются затаенная боль и гнев «Рождества детей, у которых нет дома» Дебюсси — память другой войны, другой обездоленности, всем временам внятной, — и строгая, старинная печаль прокофьевской «Зеленой рощицы» — неизбежная повесть женской доли, — незабываемая музыка, незабываемое исполнение...

Все написанное здесь никак не претендует на роль музыкально-ведческого разбора и даже простой аннотации к собранию грамзаписей выдающейся артистки и ее несравненного аккомпаниатора. Мне хотелось лишь, не касаясь жизненных и бытовых реалий, дать набросок их «двойного портрета» в интерьере искусства, ими представляемого, исходя неявно из того смыслового подтекста, что сокрыт в тезисе Германа Гессе, изложенном в его «Игре в бисер» — великой «музыкальной» книге XX столетия («Говорить о музыке можно только с человеком, познавшим смысл мира»). Упомянутый подтекст (один из многих, очевидно) примерно таков: познать смысл мира художника можно только размышляя (и говоря, по необходимости) о его искусстве. Конечно, поклонники полноты и всесторонности, особенно в наше время, когда принято изображать великих людей «без прикрас», со всеми их человеческими слабостями и даже пороками, могут



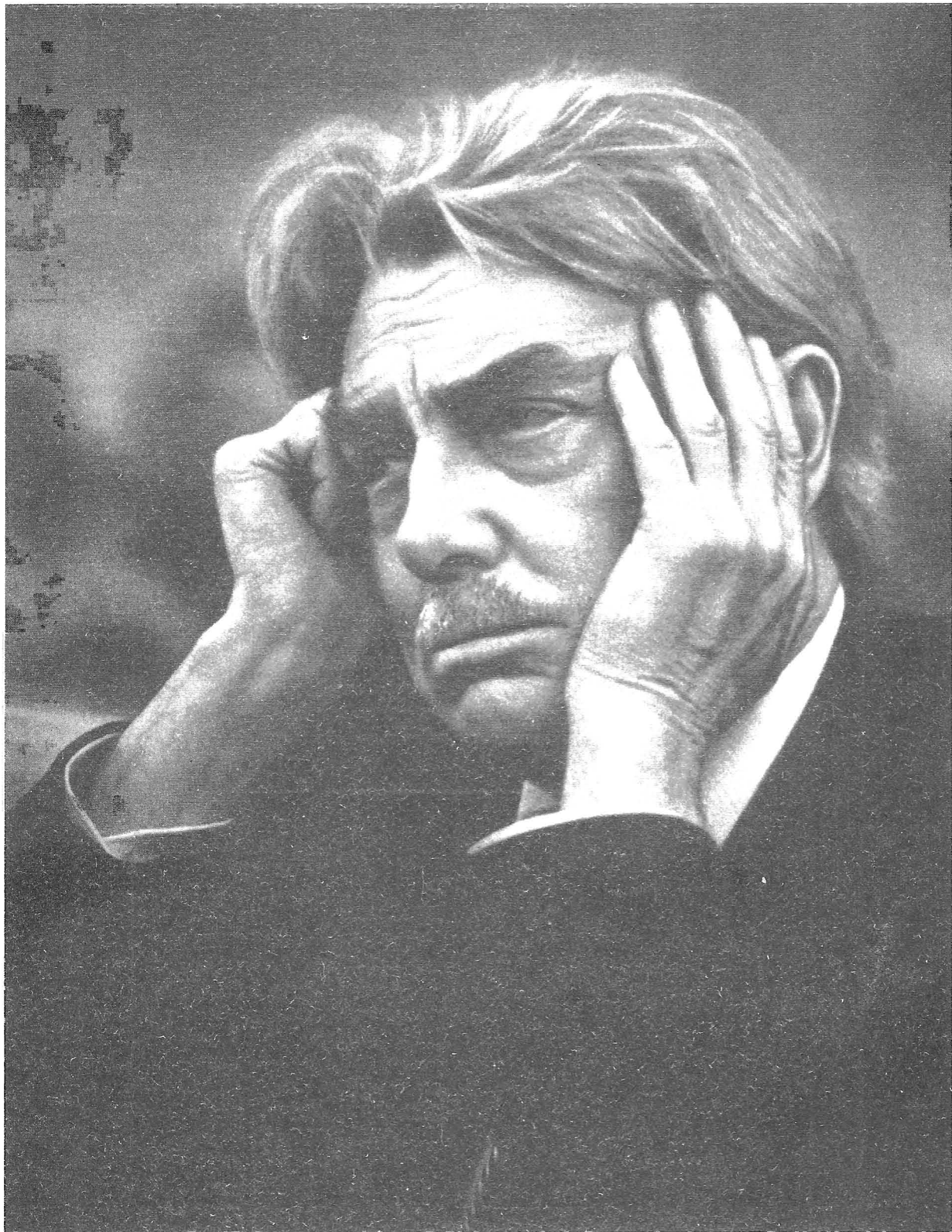
С. Рихтер и Н. Дорлиак

указать — в порядке довода против «неполноты» рассмотрения — и на другие литературные источники: например, у Пушкина Моцарт, несущий показать другу Сальери свой шедевр, мог непринужденно «остановиться у трактира и слушать скрипача слепого». Не вдаваясь в обсуждение и толкование правоты и неправоты пушкинских персонажей, определю свою авторскую позицию таким образом: все, что «у трактира», — вне моего интереса и намерений. И вовсе не из какого-то принципиального несогласия с той самой «всесторонней» манерой описания знаменитой личности — пожалуйста! Но только с единственным условием: помнить, что «нет великого человека для его лакея» (Монтень) и, коль скоро невозможно «осеняться величием», то, по крайней мере, не уподобляться лакеям. В другой черед, если какие-то стороны личной жизни портретируемого были оберегаемы им от слишком пристального внимания посторонних (а лучше сказать, может быть, что такое внимание было игнорируемо с подобающим «олимпийским» равнодушием), то отчего бы и портретирующему не отнестись к этому с подобающим уважением — и после окончания той самой жизни?

Что же до «волнующей» и, безусловно, значительной для многих артистических жизнеописаний темы, в нашем случае темы «Рихтер и женщины», то не достаточно ли будет предоставить ее событийный ряд читательскому воображению (исходя из многих описанных свойств рихтеровской игры, хотя бы)? Не довольно ли будет сказать, что великая Марлен Дитрих, когда ей рассказали, что на одном из концертов Рихтера в Лондоне какая-то женщина скончалась прямо в зале, произнесла: какая счастливая смерть, я бы себе тоже желала такую...

* * *

Нина Дорлиак была одной из женщин, с которыми пересекались земные пути Рихтера, и единственной, с которой они соединились уже до конца — до того августовского дня, когда она сидела неподвижно у его гроба, под сводами Пушкинского музея, где в последний раз на земле его музыка звучала в его присутствии. Меньше чем через год, приняв участие в каких-то последних делах, связывавших ее еще в этом мире с ушедшим (первые без него «Декабрьские вечера», несколько концертов, данных в его память московскими музыкантами), не дожидаясь не нужного ни ей, ни другим собственного 90-летнего юбилея, она и сама покинет этот, ставший ей уже не нужным, мир, — в один год с Галиной Улановой, искусством которой восхищались она и Рихтер. Уход ее будет почти не замечен в той бессмысленной и несправедливой сутолоке, которой все более уподобляется земное существование живущих ныне в стране ее, Рихтера, Улановой, и отмечен разве лишь именами подписавших прощальное слово, в чьей памяти она осталась. Повторим здесь эти имена: Ирина Антонова, Ирина Архипова, Ирина Шостакович, Наталья Гутман, Наталья Дементьева, Наталья Журавлева, Элисо Вирсаладзе, Юрий Башмет, Виктор Третьяков, Андрей Золотов, Дмитрий Дорлиак, Лев Наумов, Михаил Овчинников, Софья Пилявская, Галина Писаренко, Зара Долуханова, Дитрих Фишер-Дискау.



Нейгауз (тема и вариации)

Вспомни, с каких пор ты откладываешь эти размышления, и сколько раз ты, получив от богов отсрочку, не воспользовался ею.

Марк Аврелий

Существует музыкальный портрет молодого Нейгауза: пьеса «Tantris bouffon» («Тантрис-шут»), написанная его другом и родственником по материнской линии, Каролом Шимановским. «Тантрис» — анаграмма к «Тристан» (Tristia — печаль, скорбь). Вот такое сочетание: печальник-шут. С годами, конечно, Нейгауз менялся, и если бы кто-нибудь из знавших его в поздние годы композиторов захотел написать подобный портрет, он выглядел бы сложнее — и, наверное, назывался бы иначе. Хотя был бы, представляется, узнаваем: противоречия — по-музыкантски «переченья» — сосуществовали в Нейгаузе до конца его жизни, и в них, как и в способе их разрешения, выражалась сама суть Нейгауза — музыканта, педагога, литератора... Впрочем, о них трудно говорить словами, объяснять, «анализировать»: рассудочность противоположна нейгаузовской веселости сердца — в шиллеровском понимании, позволявшей ему быть собой во всех обстоятельствах, зачастую — куда более печальных, чем шуточных. Открыв наугад, ближе к концу, его главную книгу, «Искусство фортепианной игры», можно прочесть следующие строки: «... для подлинно культурного человека 3—4 тысячелетия — до смешного короткий срок жизни». И в той же книге, в одной из предыдущих глав, цитата: «Жизнь человеческая слишком коротка, чтобы выучить эту сонату» (имеется в виду уже упоминавшийся Hammerklavier — Двадцать девятая соната Бетховена). Не требуется особой эрудиции, чтобы моментально обнаружить смысловое переченье между двумя приведенными высказываниями. Автор первого — сам Нейгауз, автор второго — Ферруччо Бузони, человек, по уровню своей культуры превосходивший многих даже подлинно культурных людей, притом гениальный пианист; величайший пиетет к нему Нейгауз многократно выражал на страницах своих печатных трудов. И в приведенном контексте он цитирует его — исходя из собственного пианистического опыта — явно сочувственным (и, сказать бы, «соумственным») образом. Опровергая тем



Кароль Шимановский

самым самого себя. Или же проявляя — на взгляд добротного эрудированных и здравомыслящих критиков — непозволительную «легкомысленность»; по крайней мере — нежелательную в солидной книге, которую будут читать многочисленные фортепианные педагоги и иные (просто культурные) люди. Я привел лишь один пример, их — разумеется, не в одной только названной книге — великое множество. Игра Нейгауза — и «игра» его ума, и вся его «жизнь — игра», по Пушкину, — происходят на территории, где властвуют законы и логика искусства, где каждая истина для полного своего выявления требует отрицания, где «А не равно А» служит исходной аксиомой бытия и сознания, где частное содержит в себе целое и сегодняшнее опровержение оказывается основой завтрашнего доказательства. В подобных играх Нейгауз был — «как Гомер в гексаметре». А у критиков были свои резоны: Нейгауз уходит от темы, больше пишет об искусстве вообще, что же касается главного предмета — искусства фортепианной игры, то о нем — ничего по существу, так, «скольжение по поверхности». И при этом — весьма вольное обращение с личностями, как почившими, так и ныне здравствующими (кроме Рихтера, который для автора «вне критики»). В общем, Нейгауз «играет не по правилам».

Книгу покритиковали; разумеется, он во втором издании — в предисловии — «огрызнулся», а в чем-то и «повинился», показав и в том, и в другом еще сохранившийся «бойцовский дух». Но в целом, представляется, тогда все это уже понемногу отходило для него на второй план — как бы по ту сторону добра и зла. Чем короче становилось отпущенное ему на «подведение итогов» время (одним из таких «итогов» была и названная книга), тем вольнее и просторней продолжал он жить в своих тысячелетиях; для путешествий по ним ему не требовалась «машина времени» — достаточно было открыть том Пушкина или послушать концерт Рихтера. А «недостатки» своей книги, хотя она и была переведена на несколько языков мира, он знал лучше других. Это была, в общем, не та книга, которую он хотел бы написать — и мог бы написать, если бы его пальцы смолоду были приучены к перу так же, как к клавиатуре (увы, и в отдельной человеческой жизни история не знает сослагательного наклонения). Еще в молодые годы один из его рецензентов произнес такие слова в адрес Нейгауза-пианиста: «умное вдохновение». В книге Нейгауза-педагога, написанной без малого спустя полвека, сохранился весь ум, но «вдохновения» оказалось недостаточно. (Попытайтесь-ка сохранить вдохновение, излагая письменно то, что вам тысячи раз, из года в год, доводилось говорить на уроках, и слышать от других, и читать в других книгах...) Может быть, отсюда и столь частые, раздражавшие иных, обращения к Рихтеру — как к источнику вдохновения, вживую осуществляющему его педагогические и художественные устремления? («*Grau ist alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum*»* —

* «Теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо».

любимая нейгаузовская цитата из «Фауста»!) Но примечательно, как мудрейший Генрих Густавович разрешил противоречие на последних страницах своей книги, где говорится о «протокольности» искусства; представляется, что эти страницы и сами — скрытый «протокол» внутреннего состояния автора перед завершением его труда: надо сказать какие-то обобщающие слова, увенчать соображение традиционным «кадансом», но он медлит, ему неинтересно придумывать форму заключения, не хочется «увенчивать» — когда столько осталось несказанного! Последняя книга, другой уже не будет. И, смодулировав словно невзначай в критическую тональность — призыв к «молодым музыковедам» не писать об искусстве слишком уж нехудожественным языком, — он доставляет самому себе радость: вписывает на память двадцать три строки из «Медного всадника», переживая при этом столько раз испытанное волнение — поэзия, красота еще с ним; жизнь прожита не напрасно, лучшее, что в ней было, сохранено; потом добавляет — невозможно не добавить! — еще одиннадцать последних строк (пусть критики пожимают плечами), и после этого уже сам собой получается «финал»: короткое возвращение в основную («рабочую») тональность, еще один нотный пример — и последние слова: «...я буду удовлетворен».

* * *

Нейгауз часто вспоминал признание Рахманинова: во мне 85 процентов музыканта и 15 процентов человека. Сколько было того и другого в нем самом — вряд ли кто решится определить: как ни «подсчитывай», в сумме получается величина большая законных ста процентов. Музыкальное и человеческое образовывали в нем весьма сложный сплав, и сосуществование этих составляющих нечасто бывало у него мирным и гармоничным — начиная уже с отроческих лет (почитайте его письма к родителям начала столетия!*) и до преклонного возраста здесь сплошные «переченья», взаимо- и самоотрицания; не может быть и речи о каком-то, подобном упомянутому рахманиновскому, постоянстве процентно-численных отношений: ни 85 на 15, ни 50 на 50! — у Нейгауза это за пределами обычной арифметики. Иного человека и артиста подобное могло довести (и доводило — примеров тому тьма в истории искусства) до раздвоения личности, тяжелейших душевных кризисов и драм, до состояния полной внутренней опустошенности, из которого все выходы — в никуда; было нечто такое и у самого Нейгауза, в ранней молодости, однако для него нашелся выход. Выход — в тысячелетия, те самые, с которых я не случайно начал эту главу, в которых он жил легко и естественно, как другие живут в меся-

* Эти письма, как и другие автобиографические материалы, статьи, рецензии и т. п., помещены в книге: Г. Г. Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. (2-е изд., испр. и доп.)//Советский композитор, 1983,— которая, в сущности, и является главной книгой Нейгауза, повествующей о нем — музыканте и человеке; и на ней (порой без прямых ссылок) основываются многие факты и положения настоящей главы.

цах, годах и десятилетиях, — среди обыденных дел и кратковременных праздников. Как у большинства людей, в жизни Нейгауза также были и будни, и праздники, но если большинство в конце пути, суммируя прожитое, получает нулевой (или близкий к тому) результат — итог того, что Толстой почитал грехом душевного бездействия, находящего себе самооправдание в «добросовестности» подчинения текущим заботам и обязанностям, — то у Нейгауза и здесь была своя, высшая математика. Десятилетиями заваленный сверх всякой меры повседневными заботами и обязанностями, главной из которых была педагогика («Педагогика — музыкальная педагогика — ведь опустошает, как ни один труд на свете» — его собственное признание, основанное не только на личном опыте, но и на опыте жизни родителей, чей «батрацкий труд» в музыкальной провинции, в родном его Елисаветграде, встает со страниц его книг и дневников как неотступное видение), он сопрягал временные пространства, поверяя малость отдельной человеческой жизни масштабом всего искусства: шубертовское «*du, golde Kunst*»*, только выведенное за пределы личного утешения, возведенное в высший принцип бытия, осуществлялось для него лично в замкнутом географическом пространстве столицы, между Чкалова, 14 (дом, в котором он жил) и Герцена, 13 (адрес консерватории, где он работал). Страница Софокла, строка Пушкина были для него такой же непреложностью сегодняшнего дня, как и концерт Рихтера или Гюльда (непреложно — для него — свидетельствовавшие о его причастности к временам Браманте и Микеланджело, дням творения Рафаэлевой «Мадонны», Столетней войны), как непреложным был для него и тот, лично ему известный день, когда море, из пены которого рождалась Афродита, «мурлыкало ей песенку в ля-бемоль мажоре».

Вот начало статьи о Гюльде — рецензии на первый концерт тогда еще мало кому известного пианиста из Канады, состоявшийся в Большом зале Московской консерватории 7 мая 1957 года.

Ему только двадцать четыре года, а он играет Баха так, как будто бы он был одним из воспитанников кантора Thomaskirche, делил с ним трапезу, надувал мехи органа, когда его учитель играл для прихожан. Гюльду не двадцать четыре года, ему без малого 300 лет.

А кончается эта рецензия (страничка печатного текста — всего-то) такими словами:

В заключение скажу только, что мне очень захотелось иметь у себя дома всего Баха, наигранного Гленом Гюльдом на пластинки.

Многим ли начинающим концертантам довелось прочесть о себе — после первых своих выступлений — что-либо столь «вдохновляющее»? И одновременно — музыкально-человечное?

* «О, святое искусство» — начальные слова песни Ф. Шуберта «К музыке». — *Прим. ред.*



А как писал он о Софроницком! о Гедике! о Надежде Андреев-не Обуховой или Артуро Бенедетти Микеланджели — меньше чем за полгода до своей кончины. Ни одного трафаретного оборота, ни одного «казенного» слова — все от первого лица, от «первопричастия». Вообще — словно пишет и не профессионал вовсе, умудренный опытом, за привычной сдержанностью оценочных эмоций хранящий полноту знания, недоступного непосвященным. (Уж кто-кто — а Нейгауз-то знал, Нейгауз, слышавший Бузони и Гофмана, учившийся у Годовского, родственник Блуменфельда и Шимановского, учитель Гилельса, Зака, Рихтера, Ведерникова. «Человек, знающий наизусть всего Вагнера». «Вспоминаю, как они общались с Нейгаузом. Тот подходил к роялю и наигрывал: «А вот в «Электре» Штрауса, Слава, ты помнишь...» — из воспоминаний Н. Дорлиак, записанных Н. Зимяниной; предыдущая цитата принадлежит самому Рихтеру.) Но в данных положениях он как бы выносил собственный профессионализм за скобки, в масштабе веков этот профессионализм был второстепенной категорией. Или, сказать вернее, незримой основой его, нейгаузовской, полноты истины. Профессионал в нем пробуждался, когда что-нибудь в являющемся его слуху (или зору) противоречило его художественным представлениям, и тогда никакие заслуги, ничей мировой авторитет не служили препятствием его критике, подчас весьма и весьма болезненной для критикуемого (возможно, «объективно» и не всегда справедливой); но тот же профессионализм не мешал ему, по собственному признанию, впадать в «инфантильно-восторженное» состояние при разборе на уроке с учеником шопеновской «Баркаролы» или другого, сотни раз игранного и слышанного произведения. Тогда человек и музы-



Леопольд Годовский

кант в нем были заедино — так же, как на концертах Рихтера, Софроницкого, Микеланджели, наедине с томом пушкинских стихов или работ Альберта Швейцера: компенсация за «батрацкий труд», за артистически-самоубийственный уклад собственного бытия (именно так — «Das ist ja Selbstmord» — «Это же самоубийство!» — выразился гастролировавший в Москве в середине 30-х годов знаменитый венгерский скрипач Й. Сигети, узнав, что нейгаузовский класс в консерватории составляет около 30 учеников, — а бывало, в иные годы, и более 30-ти), за приходящее понемногу в упадок собственное пианистическое «хозяйство» и, вследствие этого, в сочетании со все более мучившим, некогда недолеченным полиневритом, за невозможность доставлять былую радость своей игрой не только публике, но и самому себе; за бесконечные конкурсные бдения, на которых доводилось выслушивать 56 раз исполнения Полонеза-фантазии... и 43 — до-минорного Ноктюрна («Каждый вечер — конкурс, и каждый вечер — дважды Концерт b-moll Чайковского! Торквемада, Торквемада, ты щенок по сравнению с нашими высшими художественно-репертуарными органами!» — дневниковая запись 24. II. 68); за многие горечи и горести в том, что принято называть «личной жизнью», — смерть одного сына, непростая судьба — музыкантская и человеческая — второго; за все, наконец, — не выносимые за скобки никаких тысячелетий — реалии физического времени и места пребывания, в которых постоянно был ощущим шорох шин лубяnskих «воронков» (самому ему отнюдь не понаслышке знакомый). Одним словом — «не счесть пережитого слышащихся жалоб», а все же он, вместе со многими, жил среди всего этого и со всем этим и, безусловно, выжил. Остался Нейгаузом — *свободным художником*, как значилось в его дипломе о высшем консерваторском образовании, полученном — по знаменательному совпадению — в 1915 году, том самом, когда родился Рихтер. Иллюзорность этого звания — как и самого понятия свободы — в его «физическом» времени и пространстве как бы не имела значения и попросту не воспринималась большинством людей, знавших, хотя бы заочно, Нейгауза-артиста (одного из лучших в стране в свое время), Нейгауза-педагога и музыкального писателя. Потому что — повторим — он жил, умел жить в тысячелетиях.

* * *

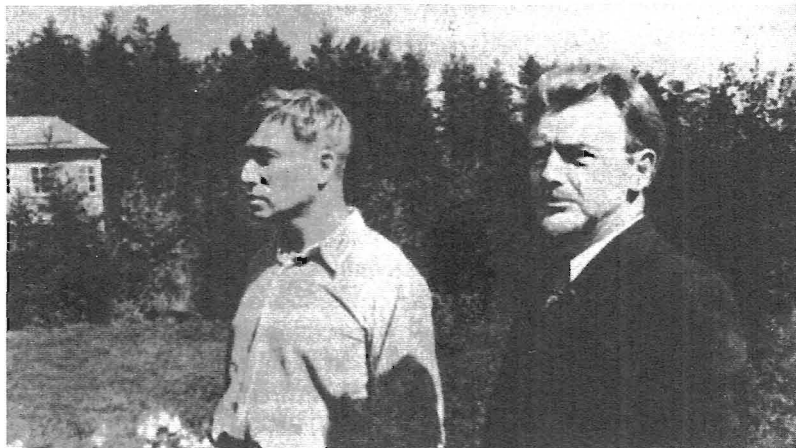
Должно было пройти немало времени после его смерти, чтобы вдруг осозналось: где-нибудь на Западе артист и педагог такого ранга жил бы совсем по-иному, не ограничиваемый и в пространственных своих перемещениях ничем, кроме разве собственной потребности в домоседстве, способствующем душевному сосредоточению и одиночеству, которых требует, скажем, литературный труд (глядишь, написала бы и книга о Рихтере — та, которую он «сочинял мысленно по ночам», возвращаясь с его концертов). Жил бы себе на какой-нибудь средиземноморской вилле или в другом уединенном месте Европы, куда к нему в кон-

цертное межсезонье съезжались бы из разных стран ученики, коллеги, друзья... Утопия!.. едва ли посещавшая когда-либо его самого, вписанного, по обстоятельствам жизни, в жизнь музыкальной Москвы, в его 29-й класс, во всю привычную художественную и житейскую среду, выход за пределы которой — в виде гастрольно-концертных поездок с их заряжающими артиста самоотдачами — становился, по мере лет, все более редкой и почти случайной возможностью. Тяготило ли это его? Слов нет, ему, смолоду вдохнувшему вольный воздух европейской культуры и природы (после немилосердного Елисаветграда, где доминирующим музыкальным впечатлением были раздававшиеся с утра до вечера звуки гамм, — «зловещие, как поступь Командора, безнадежные, как смертный приговор», — разыгрываемых учениками родителей: в доме Нейгаузов была частная музыкальная школа*), ему, знавшему с той поры «наизусть» изречения Данте о Флоренции, запечатленные в золотых литерках на мраморных дощечках на перекрестках стольких улиц, у входа в храмы, у подножий огромных лестниц», помнившему, как на старых итальянских кладбищах уходят ввысь кипарисы — в небо такой синевы, такого сияния, что белые плиты надгробий кажутся черными (образ из нейгаузовского педагогического комментария к Восьмой прелюдии и фуге Баха, запомнившийся Владимиру Крайневу), ему, в четырнадцатилетнем возрасте услышавшему все «Кольцо»** в самом «святилище» Вагнера, в Байрейте (во время семейного путешествия по Европе — Германия, Австрия, Польша — в 1902—1904 годах), ему, читавшему в подлинниках Данте, Ницше и Пруста, — конечно же, не могло не «мечтаться» еще раз побывать, на старости, в тех самых местах — пусть не артистом (для этого время уже прошло), но хотя бы гостем, туристом. Частично, правда, это исполнилось: в 1960-м — столетний юбилей Фридерика Шопена, «благодарственный шопеновский месяц» — он побывал в Варшаве; в 1963-м — за год до смерти — в Праге. Поездка в Италию — вместе с Рихтером — планировалась на 1965 год...

А все же — так из «дали лет» представляется — уже никакие сокровища и памятники прошедших веков, ожидавшие его то ли в Вечном городе, то ли в Лувре, никакие другие могшие случиться встречи с юностью не заменили бы ему те ставшие за многие годы привычными место и среда, где протекало его земное бытие: Москву, учеников и коллег, единомышленников и оппонентов, старившуюся помалу вместе с ним публику... любимый смолоду Тбилиси, где было начало его педагогических трудов, где в доме «обожаемой Элички» — Елены Ахвледиани, по-восточному многолюдном и гостеприимном, ему всякий раз хорошо игралось и слушалось-былось... А дачные посиделки в Переделкино, нечастые, но из его тысячелетий неизымаемые и ничем в них

* В этой же школе, по еще одному из обычных «скрещений судеб», занимался какое-то время Арсений Тарковский, чье детство также прошло в Елисаветграде.

** «Кольцо Нибелунгов» — оперная тетралогия Р. Вагнера («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов»), написанная на собственные либретто по мотивам германо-скандинавского эпоса. — *Прим. ред.*



незаменимые, где он — по воспоминанию приглашенного на одно из таких застолий совсем еще юного Андрея Вознесенского* — сидел «с неотесанной гранитной шевелюрой», «кротко щурясь» на речи, тосты и диспуты, в которых хозяину дачи оппонировали Асмус и Габричевский, Вильям-Вильмонт и Алпатов, где читали стихи и прозу Дмитрий Журавлев и Борис Ливанов, где иногда присутствовали словно и впрямь из нездешних времен явившиеся Анна Ахматова и Мария Юдина. Где молчаливый, смущенный присутствием столь многих знаменитостей, сидел молодой Рихтер, его обожаемый Слава. И был за окнами дачного поселка осенний пожар подмосковных рощ, осенняя паутина летела над кладбищем, и бежала дорогой, минувя кладбище, машина... И хозяин — Борис Пастернак — громко, навзрыд вопрошал через стол: «Слава! Скажите, существует ли искусство?»

* * *

О Нейгаузе-пианисте, кажется, можно было бы и не говорить отдельно от всего остального. С одной стороны, это дело профессионалов, и, в общем, ими — современниками, знавшими его лично, об этом писалось достаточно: существуют монография В. Дельсона, развернутые очерки Я. Мильштейна и других авторов, в частности Д. Рабиновича в его «Портретах пианистов» (лучшее, по моему мнению, из всего написанного); наконец, есть и собственные его свидетельства, касающиеся этой темы, — весьма специфично-познавательного рода чтение для каждого, кого хоть немного интересуют проблемы самопознания. С другой — «из дали лет» все видится чуть по-иному, и от вдумчивого читателя, скажем, родившегося уже в послейгаузовское время, можно ожидать вопроса: неужто вся слава и известность Нейгауза — только слава педагога, великого «тренера», подготовившего для мирового искусства Рихтера, Гилельса и еще несколько знаменитых «игроков», а его личные достижения в области данной игры

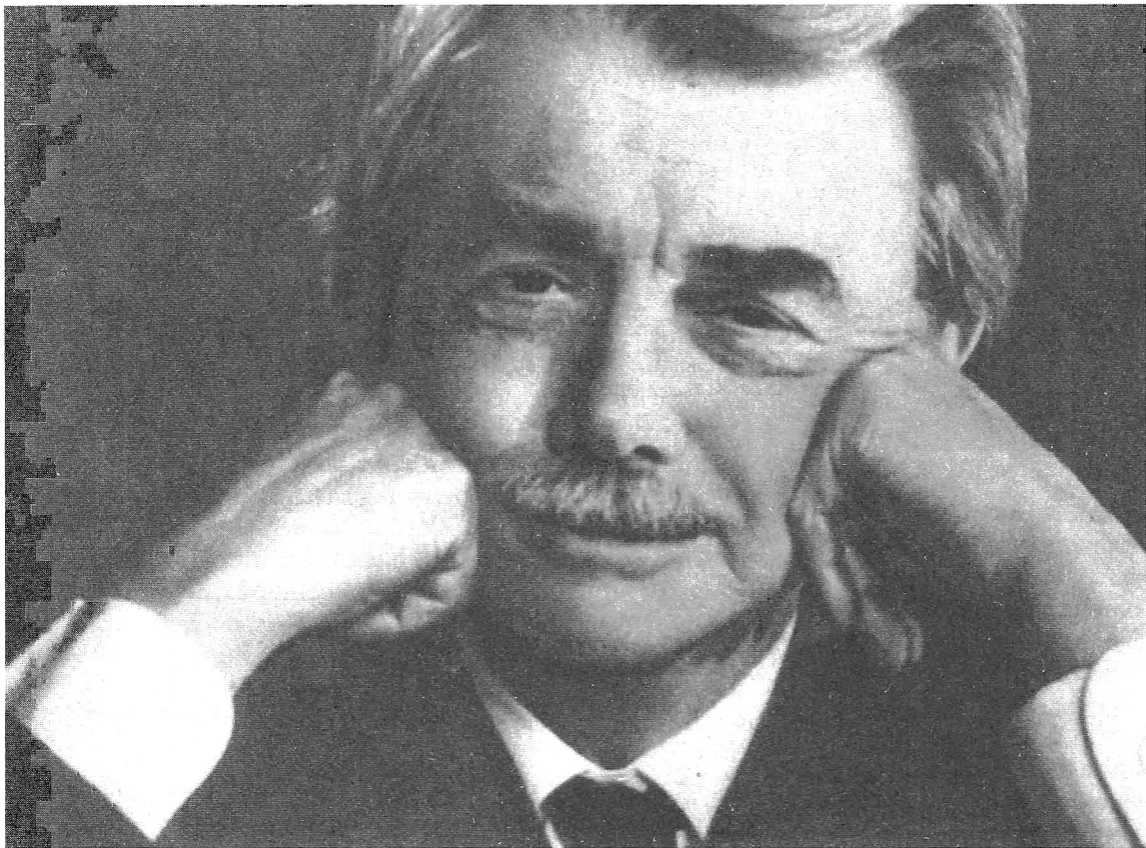
* Вознесенский А. Мне четырнадцать лет.

не представляют никакого интереса? (Неясно, ставить ли кавычки здесь к слову «игра», или писать с большой буквы, или попросту, без лишнего сомнений, укрыться за пушкинским: «Что наша жизнь? — Игра!») Поэтому я решаюсь здесь высказать несколько суждений «общего плана» — вне профессиональных оценок — о Нейгаузе-пианисте.

Игра Нейгауза — зеркало и эпицентр тех противоречий, которые пронизывали его жизнь и составляли, как я уже пытался объяснить, саму его сущность. (Речь даже не о том, что «переченья» и перепады в этой области бывали у него, особенно в последний, «рихтеровский» период, выше обычно дозволенного — причины ясны из говорившегося на предыдущих страницах.) Извечная антитеза, выражающая боренья художника с жизненными обстоятельствами, с судьбой, а в конечном счете — «с самим собой» (по Блоку), оборачивается в конце концов бесстрастно выставяемой потомками оценкой в каждой из рубрик: «что мог» и «что совершил», — и хочется особо подчеркнуть, что у Нейгауза и здесь итог (имею в виду лишь пианизм как таковой!) не поддается никаким «арифметическим» измерениям. Скажу больше: без тех самых «перепадов» и неровностей, случавшихся в его игре и доставлявших его поклонникам немало огорчений, не было бы «полного» Нейгауза: они тоже — за вычетом периодов переутомления и болезней — входили в его комплекс органично, не как «случайные черты».

Пианизм был для Нейгауза профессией (хотя он и говорил о себе как о «посредственном пианисте»), как поэзия — сочинение стихов — была профессией, скажем, для Александра Блока. В связи же с Блоком вспоминается вот какая история. Другой поэт, тоже немалый, признался однажды: у меня на десять стихотворений — пять хороших, три — так себе, средних и два — плохих, у Блока — семь плохих и три хороших. И, помолчав, добавил: но таких хороших мне не написать. Другой поэт — Маяковский. Конечно, его оценка — субъективная и сугубо «арифметичная» — вполне может быть оспорена. Но в этом как раз ее ценность. Думается, многие пианисты, у которых процент «хороших стихотворений» был повыше, чем у Генриха Густавовича, должны были бы — при наличии именно подобной «маяковской» субъективности — признать нечто сходное, сопоставляя себя с Нейгаузом. (Мне почему-то кажется, что старый мастер Генрих — знаток и ценитель поэзии — не возражал бы против такой оценки.)

Искренность, прямодушие — важнейшие черты нейгаузовского комплекса (роднящие его, заметим, с Рихтером). Прямодушие сильно ощутимо и в его музыкальных концепциях — простых и целенаправленных, без «изыска» — при неоспоримых изяществе и артистизме исполнительского изъяснения (сужу по известным мне записям, каковых я переслушал немало за свою слушательскую жизнь; впрочем, можно было бы и сослаться на авторитетные мнения — того же Д. Рабиновича, например). В «обычной» жизни это свойство, естественно, доставляло его об-



Генрих Нейгауз

ладателю немало неудобств и требовало известного интеллектуального бесстрашия.* Каковым Нейгауз — при всей его толерантности, интеллигентности и, в определенных ситуациях, неуверенности в себе (вспомним хотя бы его жалобы на «типично нейгаузовское» невезение, передавшееся в наследство и сыну — Станиславу), — обладал в полной мере. Хвалить Рихтера (и не одного лишь Рихтера, как мы знаем), хвалить именно так, как он хвалил, — для этого, если подумать «со всех сторон», тоже ведь

* Выходившего порой далеко за пределы «необходимой самообороны» и «профессионального этикета». Из множества подтверждающих примеров, разбросанных по страницам его литературных трудов, вспоминается такой, когда, говоря о Рихтере, он сопоставляет рихтеровское неистовство в труде с подобной, доходящей до полного самоисчерпания, творческой самоотдачей Врубеля, сорок раз переписывавшего голову своего поверженного «Демона» и окончившего свои дни в больнице для умалишенных. И вслед за этим (просто чувствуешь, как он не может — и не хочет! — удержаться от «неспровоцированного» выпада в адрес двух представителей немилостиво ему — единственно «идеологически и художественно правильного» — направления в искусстве, памятного людям моего поколения под названием социалистического реализма) задается, с убийственной серьезностью, но и словно бы «между делом», невинный вопрос: «А что, если бы Г. и Л. немножко свихнулись, было бы неплохо?» Понятно, что подобные «эскапады», получавшие хождение в художественной и интеллигентской среде столицы (находившейся под бдительным присмотром «всевидящего ока» и «всеслышащих ушей» главных ревнителей и адептов соцреализма), не проходили бесследно. Впору, право, было кому-нибудь из благорасположенных вразумить старого «забияку» — как во времена иные Александра Радищева: «Эх, Генрих Густавович! мало тебе было одного знакомства с Лубянкой!»

требовалось определенное интеллектуальное и артистическое мужество; как и для того, чтобы — при тянущемся с детских лет неизживаемом собственном Minnwertigkeitskomplexe («комплекс неполноценности» — дословно, по-русски) — критиковать, сознавая заведомое неравенство «пианистических положений», и Бузони, и Шнабеля, и «самого» Рахманинова, и собственного — почитаемого и любимого — учителя, Леопольда Годовского.

Упомянутый «комплекс», схематично говоря, сводился — в области пианизма — к следующему. По Нейгаузу, пианист — это голова плюс руки. (Надо думать, подразумевались Генрихом Густавовичем и некоторые другие компоненты, но он их специально не выделял.) По его самооценке, первая из этих составляющих позволяла ему рассчитывать на достаточно высокое место в мировом пианизме: разумеется, сам он так не выражался, хотя каждый, читавший его работы, согласится, что это «вычитывается» из его признаний. Но... как говорил знаменитый немецкий шахматист, доктор Тарраш, «мало быть хорошим игроком, надо еще хорошо играть». Не надо подробно объяснять, что значит эта формула в переводе на язык музыкальной игры. Любой гениальный замысел или трактовка доводится пианистом до пальцевых подушечек, и вот на этом пути таинственного превращения духа в материю важнейшую роль играют «руки» — понимая под этим не только руки, конечно, как таковые, их анатомическое устройство, специфическую приспособленность к «топографии» клавиатуры, но и весь психофизический комплекс — дело природы! — определяющий, в конечном счете, суждено ли его обладателю взойти на пианистический Олимп или же остаться одним из многих — «хороших и разных» — представителей своей профессии. Руки Нейгауза, по его собственному признанию, были весьма «невыгодны», «непианистичны»; речь не только о величине — можно вспомнить, что у многих виртуозов «от бога» руки были относительно невелики (фон Бюлов, Гофман, Годовский, Гилельс), но и о гибкости, мягкости, «пружинистости», просто, наконец, о силе и выносливости. И, главное, о способности мгновенной концентрации психомускульного усилия — и аналогичного обратного действия, «расслабления». (Рассказывают, что Бузони как-то ударом мизинца расколол головку сахара. Представление о мощи рихтеровских рук дает хотя бы эпизод, связанный с травмой пальца, приведенный ранее.)*

Среди сохранившихся записей Нейгауза-пианиста (Бах, Моцарт, Бетховен, Шопен, Брамс, Дебюсси, Скрябин, Прокофьев) есть замечательные, незабываемые. Слушая их — как и многие другие, «архивные», сделанные еще в раннюю, «монофониче-

* Позволю себе такое дополняющее сравнение — опять же незаконно вторгаясь в область других игр: руки для пианиста — то же, что рост в современном баскетболе. сами по себе десять-пятнадцать сантиметров ровно ничего не значат, но без них попасть в разряд «избранных» — дело практически безнадежное. Известные примеры — лишь подтверждение правила. Потенциально Нейгауз мог бы, видимо, оказаться таким вот «гениальным малышом» мирового пианизма, но для этого он должен был посвятить всю жизнь одному лишь пианизму и ничему другому — можем ли мы это представить?

скую» эру мировой звукозаписывающей истории,— испытываешь труднопередаваемое словами волнение: «вдруг повеет ветер откуда-то...» — так говорил Рихтер о вагнеровских операх. Их список приведен в посвященной артисту монографии В. Дельсона («Генрих Нейгауз». М., 1966), содержащей обстоятельный разбор концертных, педагогических и остальных трудов Нейгауза. Но, может быть, самым лучшим памятником его игре, самому Нейгаузу-пианисту останутся два прекрасных стихотворения, написанных в нашем веке о фортепианной игре,—его игрой навеянных и ему посвященных.*

* * *

Я лично думаю (втайне, конечно), что все так называемые мировые проблемы педагогики, над которыми человечество бьет-

Генрих Нейгауз с сыном
Станиславом

* Имеются в виду Первая баллада Б. Пастернака («Дрожат гаражи автобазы...») и «Рояль» О. Мандельштама («Как парламент, жуящий Фронду...»).— *Прим. ред.*



ся без видимого успеха на протяжении многих тысячелетий, давно уже разрешены педагогами музыкальными (не всеми, разумеется, но некоторыми — уж точно)*.

О нейгаузовской педагогике написано и сказано знающими людьми, пожалуй, больше, чем о его пианистической деятельности. Диапазон ее содержится между: «Вы не читали Канта!» — и: «Сидишь, как собака на заборе» (имеется в виду — сидишь за роялем). Оба эти музыкально-педагогические высказывания документально засвидетельствованы, первое — учениками, второе — самим учителем. Нескромно нестандартная их форма (вообще, как мы видели, характерная для Нейгауза) не должна отвлекать от главного, что из них вычитывается. Имею в виду — синтез двух начал, без которого, собственно, педагогика и превращается в некий суррогат «научачества» (каковой, грешным делом, и встречается в мире в 99 случаях из 100, если не чаще): с одной стороны, педагогический идеализм — и вытекающий из него «максимализм», не желающий знать рихтеровского «поймите же, Генрих Густавович, они все равно лучше играть не будут» и «тьмы» других подобных «низких истин» (которые доводилось ему выслушивать, понятно, не от одного Рихтера)**; с другой — педагогический «материализм», или, лучше сказать, реализм, исходящий, подчеркнем, не из оценки возможностей ученика (род примитивного «реализма», чаще всего встречающийся и нередко принимаемый за эталон «педагогической мудрости»), а из собственных педагогических возможностей, из трезвого понимания, чем — в каждом конкретном случае — педагог может ученику помочь. (В конечном счете различие между двумя истинными педагогами в дозировке этих двух начал — да еще в способе их внешнего проявления.)

И между «полюсами», в промежуточных слоях педагогического спектра — всё не по стандарту. «Высокие слова» и образы, всё из области метапианистической, из собственного богатейшего арсенала духа и культуры направляется и адресуется ученикам умеренной одаренности, к ним же, сообразно отдаваемому, и максимум требований. По отношению же к Гилельсу, Заку, Рихтеру, Ведерникову — позиция «дружественного нейтралитета», демонстративное почти непредъявление каких-то особых, повышенных требований (с Гилельсом было, правда, вначале несколько иначе, но об этом чуть дальше). Всё — вопреки канонам, да еще надо учесть, что если первых такой метод повергал подчас в состояние, «близкое к безутешности», то вторые могли посетовать (и сетовали, случалось) на недостаток педагогического внимания. Но Нейгауза вряд ли можно было пронять жалобами и резонами, он и в педагогике действовал целенаправленно и прямодуш-

* Это «наивное» убеждение укрепилось во мне с того дня, когда я впервые прочел тоненькую книжку (в сущности, брошюрку «карманного» формата) Н. Перельмана «В классе рояля», которую я местами кое-где цитирую. И о которой можно сказать лишь, что она — вот уж поистине — «томов премногих тяжелей».

** См. об этом подробнее в «Автобиографических записках» (Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники), с. 66, 67.



но. В одном случае он имел дело с учениками, которым предстояло вырасти в артистов, и он, не жалея сил, способствовал и помогал этому росту, в другом же — перед ним были почти готовые артисты, чье будущее уже запрограммировано их состоянием на данный момент, для которых проблема духовного роста и формирования «сверхинструментального» мира рано или поздно становится делом автодидактизма. (За примерами далеко ходить не надо: единственным учителем Ойстраха был гениальный педагог-самородок Петр Соломонович Столярский — наверняка Канта не читавший, а возможно — не в обиду его памяти будь сказано — и не слышавший о таком.)

Здесь — одно из проявлений глубокой внутренней честности Нейгауза-педагога. Его слова: «в общепринятом смысле учить мне Рихтера было нечему» — воспринимались некоторыми то ли как еще одна форма «преувеличенной» похвалы ученику (антипедагогичной — особенно в свете известных обстоятельств, связанных с пребыванием Рихтера в консерватории), то ли как род той «скромности, что паче гордости». Но не было ни того, ни другого — одно лишь педагогическое (и одновременно артистическое) прямотушие. Когда в первый послеконкурсный приезд Вана Клайберна в Москву, после не самого удачного его концерта с шопеновской программой кто-то из расстроенных организаторов гастролей обратился к Нейгаузу с предложением-просьбой «немного позаниматься» с его подопечным, раскрыть ему «секрет» исполнения Шопена (какой педагог не «возгордился» бы такой честью, учитывая, что в те годы Клайберн находился еще в зените своей мировой популярности!), Генрих Густавович очень просто ответил, что в таких занятиях не видит никакой необходимости, что такой великолепный пианист сам справится со своими трудностями, в том числе — и в шопеновском репертуаре.

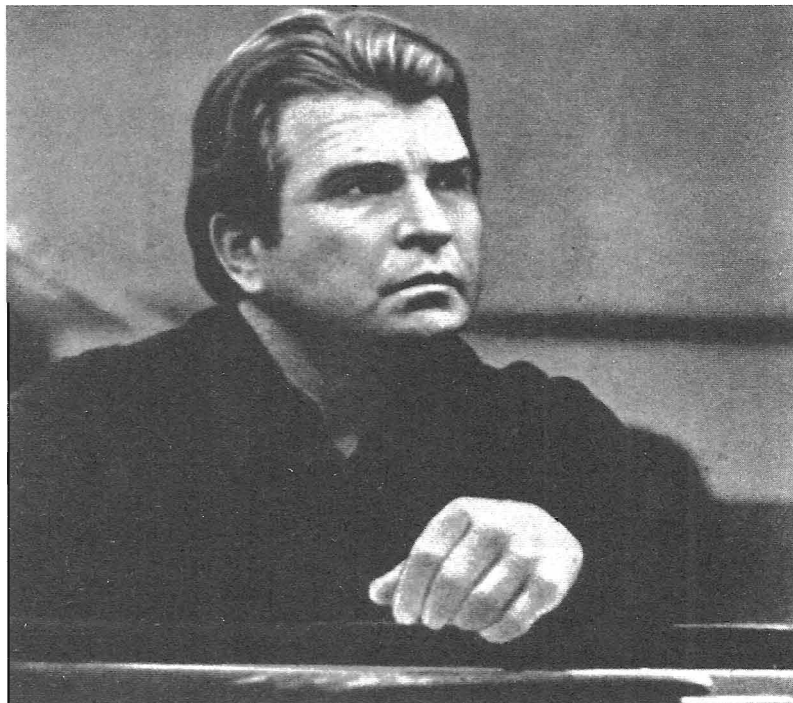
«Только дайте ему,— посоветовал он,— прочесть какую-нибудь книгу о варшавском восстании 1830 года».*

Прямодушие, свобода — прекрасные качества, конечно. Особенно же наблюдаемые с достаточного расстояния. Если же приблизиться...

«Это прозвучало так, будто девушка в красной шапке на станции метро крикнула: «От края отойдите!» — такую вот автоцитату по поводу исполнения концовки Первой баллады Шопена одним из его учеников находишь в самом начале нейгаузовской книги, в открывающей ее главе под названием «Художественный образ музыкального произведения». Надо думать, не всем, далеко не всем приходился по душе подобный прием раскрытия художественного образа. «Гарри — это роза!» — процитировал как-то Рихтер высказывание Габричевского о Нейгаузе. Даже не зная продолжения, легко предположить, что подразумевались не одни лишь присущие розе аромат и цветы, но и шипы. Иные из которых застревали надолго.

В его прижизненной «размолвке» с Гилельсом никто не пытался брать на себя роль третейского судьи, поскольку такая роль предполагала «уравновешивающую объективность», совершенно неприемлемую для обеих конфликтующих сторон. (Подразумеваю не самих Нейгауза и Гилельса, для которых «содержательная» сторона конфликта была, к чести обоих, исчерпана очень скоро, а их сторонников и противников в среде музыкантов и педагогов.) Конечно, нейгаузовские шипы были весьма болезненны для молодого Гилельса — уже лауреата и многими признанного артиста; и даже не столько для его артистического самолюбия, как для чувства «музыкальной родины», включая в это чувство и естественную привязанность к своему первому и, как скажет позже Гилельс, «главному учителю» — Б. М. Рейнгалд. (Внезапное «возникновение» Рихтера — отвергнутого Одессой, как мы помним, — только добавило масла в огонь, пусть даже никаких «соревновательных» намерений с обеих сторон и не было.) Часто цитировавшееся гилельсовское признание С. Хентовой: «Я буквально «захлебывался» от Нейгауза и долго в этом фейерверке афоризмов, сравнений и блестящего показа не мог уяснить, что же главное, за что нужно ухватиться, чтобы обрести почву под ногами» — надо считать достоверным описанием сущностной стороны конфликта (характерны и слова о «блестящем показе»). С одной стороны, Гилельс в ту пору явно «не читал Канта» (как и молодой Шалапин, во время оно), да и по молодости лет не мог понимать, что коль уж его новому учителю «свойственно» критиковать самих Бузони, Рахманинова и Годовского, то ему — аспиранту — в такой-то компании даже почетно оказаться... С другой, — определено, что в данном случае и нейгаузовский метод какое-то время бил «мимо цели». (Занесем это, условно, в «пассив» его педагогики — но он ли первый из больших педагогов, допускавших большие ошибки?)

* Эпизод приведен в книге И. Ф. Бэлзы «О музыкантах XX века». М.: Советская культура, 1979.



Впрочем, если и была ошибка, то Нейгауз ее быстро «исправил», оценив по достоинству не только гилельсовский пианизм (условно говоря, руки), но и несомненную его способность к саморазвитию — или, ради краткости скажем, «голову». Писал о нем, хвалил, радовался — искренне, как артист и человек, — его все возрастающим успехам. Со своей стороны и Гилельс проявил себя достойно — не «злопамятствовал», а в тяжелом для Нейгауза 1943 году, в Свердловске, оказал бывшему учителю столь необходимую ему поддержку.

Но настоящей духовной близости между ними так и не возникло. Да и не могло возникнуть: место, которое занял в душе Нейгауза Рихтер, как становилось с годами все более очевидным, было уготовано ему одному. А Гилельс остался для Нейгауза... одним из «многих прекрасных» — действительно многих и воистину прекрасных пианистов, которых он знал в своей жизни.

* * *

Тема «Гилельс — Рихтер», какое-то время безусловно присутствовавшая в общественно-музыкальном сознании (сперва отечественном, а после и в мировом), сама собой, по логике естественного хода мысли, возникает и здесь. Разумеется, я вовсе не намереваюсь «выставлять оценки» Рихтеру и Гилельсу, как и другим пианистам, чьи имена будут названы далее. Пусть в нескольких последующих страницах читатель увидит не более чем предпринятую автором попытку «свободного размышления» — нейгаузская тема как-то к этому располагает.

Рихтер появился — не просто в нейгаузовском классе, но, обобщенно, на пианистическом горизонте,— почти сразу вслед за Гилельсом. Здесь усматривается проявление всемирного закона «парности» (с той же статистической достоверностью действующего, замечу, и в науке: вновь — «знающих» беру в свидетели), в силу которого рядом с Тальбергом появляется Лист (или, в другом плане, Лист появляется рядом с Паганини — «исторически», разумеется, «рядом», хотя хронологически — попозже), рядом с Гёте — Шиллер, с Достоевским — Толстой, Лермонтов следует за Пушкиным, Равель — за Дебюсси, а Бах и Гендель вообще рождаются в один год, с интервалом менее месяца. Не стоит ли за этим какой-то более глубокий и общий закон, сводящийся — если пользоваться условно-описательным, без философских претензий, языком — к известному представлению о жизни как об Игре? — не одна лишь пушкинская формула-вопрос или название книги Гессе приходят здесь на ум, но достаточно и этого. Для игры требуются двое — для начала, но, в каком-то промежуточно-завершающем смысле,— и для конца, чтобы выразить сущность игры двуединым образом. Чтобы явить повод для сопоставления, соревнования — неизбежного для эволюции с ее бесконечным стремлением к идеалу; и то сказать, после одного Листа едва ли возможно было играть на рояле, после одного Рембрандта — рисовать картины, после того человека, которого принято называть Шекспиром,— писать драмы... Однако же — играли, рисовали, писали. И, как показывает история — всемирный Опыт Игры,— получалось тоже неплохо.

Яков Зак



Г. М. Коган, перу которого принадлежит, пожалуй, единственная в «музыкально-сопоставительном» жанре статья «Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер», почти двадцатью годами раньше написал другую статью, не менее любопытную, под названием «Игра в шахматы и игра на фортепиано». В ней проводятся глубокие параллели между творчеством трех великих шахматистов — Вильгельма Стейница, Михаила Чигорина и Эммануила Ласкера — и живших с ними в одно время великих пианистов: Ганса фон Бюлова, Антона Рубинштейна и Ферруччо Бузони.* Я сожалею о невозможности (в рамках данной книги) хотя бы в общих чертах вскрыть внутреннюю глубину и красоту этого сопоставления (красоту, сопутствующую истине); скажу лишь, что — для знающих — не составляло труда продолжить этот ассоциативный ряд именами Капабланки и Алехина с одной (шахматной) стороны и Иосифа Гофмана и Сергея Рахманинова — с другой. Нет сомнения, что напрашивающееся это двойное сопоставление для самого автора было более чем очевидно, но.. время написания его статьи было — 1940 год, когда имена двух чемпионов мира (Алехина — по шахматам и Рахманинова — по фортепиано), эмигрантов и «тайных врагов» советского строя в сколь-нибудь поло-

* Коган Г. «Вопросы пианизма».



Давид Ойстрах

жизненным контексте употреблять «не рекомендовалось»; в подобном случае статья попросту не увидела бы света*.

Любопытно, что на момент ее публикации уже «витало» дальнейшее продолжение той же ассоциативной цепи: Михаил Ботвинник и Эмиль Гилельс буквально год в год, шаг в шаг, восходили к своей, сперва всесоюзной, а затем — мировой, известности. (Рихтер в ту пору, понятно, не значился в списках «претендентов», так что здесь приходится оборвать этот параллелизм, а вместе с ним — и экскурс в смежную область.)

* * *

Нельзя не почувствовать, что статья Г. Когана, при всей ее специфичности (и достаточно узком, согласимся, контингенте людей, которым она адресована), вмещает в себя целый кусок истории мира, отраженный в зеркалах двух «игр», лишь на поверхностный взгляд не имеющих между собой ничего общего. Сопоставительный аспект здесь несомненен — и неизбежен; Нейгаузу, как и автору статьи, бывшему не просто свидетелем истории, но, в известной степени, и ее непосредственным участником, удалось сохранить в своих литературных трудах ее дух, характер, приметы непрерывающейся связи времен. Характерно, что одно из наиболее развернутых его исследований о рихтеровском искусстве, содержащееся в малоизвестной статье, написанной к столетию Московской консерватории**, построено также на сопоставлении, на сравнительном анализе, хранящем — сознательно или непроизвольно — след и собственной его причастности к истории: в качестве сопоставляемой фигуры избран не Гилельс, не Горовиц или какой-то еще современный Рихтеру пианист, но Бузони — старший современник Нейгауза, умерший в 1924 году, когда Рихтер-мальчик находился еще в самом начале своих музыкальных опытов.

О Бузони имеется превосходная монография Г. Когана (его собственные труды у нас не издавались и, кажется, даже не переводились — несмотря на многократные призывы Нейгауза). Было выпущено несколько пластинок (в основном — перезаписи с пластинок «Welte—Mignon», воспроизводивших игру исполнителя механическим способом), которые сохранили лишь отдаленный отзвук — а все же сохранили! — и его сказочной виртуозности, и его «волюнтаристской», предельно личностной исполнительской «режиссуры» (в печати встречалось сравнение Бузони с Мейерхольдом). В целом — гигантская фигура, воплотившая в чем-то приметы жесточайшего кризиса, охватившего мир и искусство на переломе веков. Мировое исполнительство последующего време-

* В подтверждение этой мысли укажу, что одна из важнейших работ того же автора, посвященная Рахманинову, появилась в печати только в 1958 году. Хорошо помню и то «сопротивление», с которым эта работа была в том же году выдана мне, студенту немусыкального вуза, в читальном зале Одесской библиотеки, и нарастающее удивление, даже изумление, с которым я ее прочел (ни единого упоминания о роли партии, советском патриотизме и т. п. «облигатных» в те времена вещах — за все семьдесят с чем-то страниц текста!).

** К чему я стремился как музыкант-педагог//Размышления, воспоминания, дневники. С. 81—106.



Владимир Софроницкий

ни не могло, конечно, не воздать должное его трансцендентному пианизму, но отказалось следовать его призывам в области, обобщенно говоря, концепций, интерпретации и т. п.

В таком же плане пишет о Бузони и Нейгауз: с пиететом, уважительно, но и «объективно», т. е. в меру критично. О Рихтере же — безусловно «с пристрастием» (хотя и сохраняя объективный тон). Но упрекать его в этом пристрастии можно с таким же успехом, как и Гайдна — в пристрастии к Моцарту, Цветаеву — в пристрастии к Пушкину, и т. д. И насколько же интересней вникать в эти частные пристрастия, в эти проявления «великой беспринципности сердца» (Пастернак), чем читать благонамеренно-объективные беллетризированные или документальные жизнеописания (вспоминаю — нет-нет — непроизвольно слова Чехова: пишет, точно холодный в гробу лежит); или же бойкие, по трафарету сонатно-критических Allegro (да-нет-да) сработанные «творческие портреты» с безошибочно выверенной дозировкой прилагательных и определений: «гениальный», «выдающийся», «известный» ... «пианист века», «голос столетия» и даже «талант, который рождается только раз в четверть века»(!).

* * *

От Бузони и Годовского, от Гофмана и Рахманинова тянется — через Нейгауза — серебряная нить культуры, соединяющая нас с Листом и Глинкой, Бахом и Моцартом... Данте, Рублевым — и дальше, к началам и истокам. Тянется и продлевается — Ойстрахом, Софроницким, Юдиной, Рихтером... Натальей Гутман, Григорием Соколовым... Все они, старые и юные, учителя и ученики, каждый в свою меру, но и все вместе, в меру единую, заслужили в памяти потомков — увы, так и не возданную по-настоящему — «сверхблагодарность». Они, едва ли не больше чем представители иных творческих профессий, в силу природной специфики их искусства — «Чакона» Баха и Скерцо Шопена инвариантны относительно общественно-государственных преобразований, войн, революций и т. п. — могли сохранять в том времени и месте, где жили, дух тысячелетий; они осуществляли связь времен в самом чистом и беспорочном виде. И когда человек, просыпавшийся в тревожном рассвете 37-го года, чутко прислушивался к законным звукам и шорохам, а затем шагал на работу под звуки жизнерадостной песни — о том, что

Мария Юдина



*Всех лучшие советские скрипки
На конкурсах мира звучат,*

то и в ней самой, в наивно-хвастливой этой песенке, была своя, отделимая от казенного патриотизма, правда, самая, может быть, нужная человеку в те годы, — правда надежды, правда неумирающего духа. Как нужны были победы Ботвинника, а затем — московского «Динамо» на полях Англии, перелеты Чкалова и Байдукова, спасение челюскинцев из арктического плена, приезд Романа Роллана и Лиона Фейхтвангера... Когда в страну, где словно

бы не существовали имена Рахманинова и Шалапина, Стравинского и Бунина, Цветаевой и Набокова, приезжали с концертами Эгон Петри и Артур Шнабель, Артур Рубинштейн и Яша Хейфец — это тоже был знак правды, знак надежды, напоминание о том, что все же существуют — не только в памяти знавших их Нейгауза и Игумнова, но в некоем едином, все объединяющем «Dasein»,— и Рахманинов, и Шалапин, и Гофман, и легендарный Тосканини... значит, существуем и мы.

Мы — теперь уже единое, навсегда вписанное в память уходящего века поколение: от Игумнова и Нейгауза до Гилельса и Рихтера. Поколение, бытие которого объемлют прекрасные слова Рильке:

*Кто говорит о победе? Выстоять — это все.**

Найдутся ли подобные слова для следующих поколений?

* * *

Рихтер и Нейгауз, оба были сыновьями немцев, рожденными в России (по тогдашнему именованию — Малороссии), и это лишь первое, но далеко не единственное из биографических совпадений, на которые можно было бы указать. Говоря о начале их музыкально-художественного союза, Л. Гаккель замечает: «Нейгауза не могла не согреть глубоко, не могла не отзываться волнением и радостью общность среды, музыкально взрастившей их обоих; это была среда профессиональных музыкантов, тесно связанных с австро-германской духовной традицией».** Но в том серьезно-восторженном, «умно-вдохновенном» чувстве, которое, раз возникнув при первой встрече, сохранялось у Нейгауза по отношению к Рихтеру до конца жизни, на протяжении четверти века, не угадывается ли нечто большее — почти мистически-родственное тому ощущению узнаваемой родины, которым продиктованы следующие замечательные строки Рильке о России:

Дни и ночи на Волге, этом спокойно катящемся море, много дней и много ночей... Здесь заново постигаешь размеры и масштабы. Узнаешь: земля — велика, вода — нечто великое, но прежде всего велико — небо. То, что я видел до сих пор, было лишь образом земли, реки и мира. Здесь же это все присутствует само по себе.

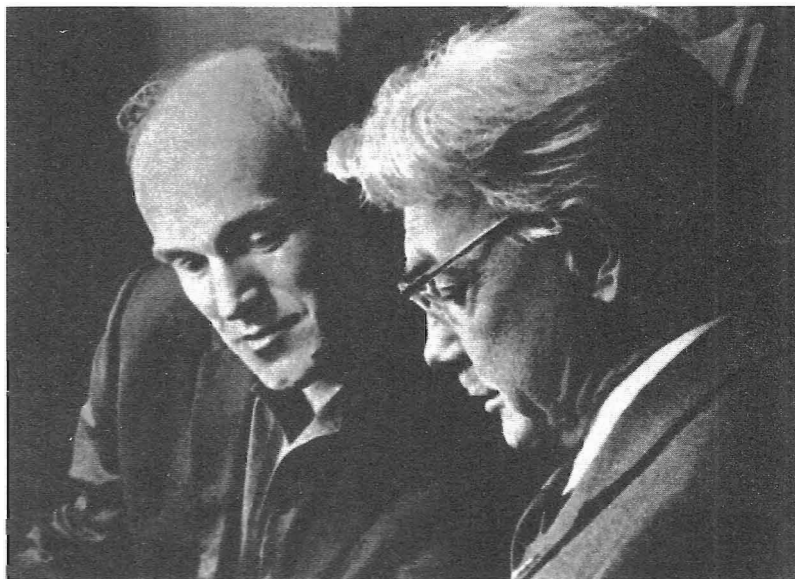
У меня чувство, будто я созерцал само творенье; как мало слов для всебытия, для вещей, данных в масштабе Бога-отца...***

Мир такой родины, замкнутый в его душе с отроческих лет, нереализованный в собственных музыкальных исканиях, вдруг явился ему в облике этого большеголового, большерукого юно-

* Прозаический перевод последней строки «Реквиема по графу Вольфу фон Колькройту» (Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles). В известном русскому читателю переводе Б. Пастернака эта строка звучит так: Не до побед. Все дело в одоленьи.

** Гаккель Л. Для музыки и для людей.

*** Цит. по книге: Хольгхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке. Пер. с нем. Н. Болдырева. Урал LTD, 1998.



ши, предстал — как сказано у Рильке — не в виде образа, а сам по себе, как само творенье — еще не успевшее себя осознать. Дать ему «вновь родиться», самореализоваться — для мира, в этом и была сразу понятая Нейгаузом «педагогическая» задача. И он ее выполнил — «не уча ничему», а лишь оберегая, — хваля и любя.

Что Рихтер учился не столько в классе, сколько в доме Нейгауза, об этом писали почти все биографы; надо думать, ему, при не изменившемся с концертмейстерских времен способе музыкальных занятий, не доводилось и теперь выслушивать чего-нибудь подобного тому, что в юности нередко слышал сам Нейгауз от своего отца: «Du spielst nur immer, du studierst nicht» («Ты все только играешь, ты не занимаешься»). Сохранившаяся стенограмма открытого урока Нейгауза*, на котором Рихтер (студент первого курса) сыграл две сонаты Бетховена, Одиннадцатую и Тридцать первую, свидетельствовала — уже тогда, — что этот «антипедагогический» метод давал неплохие результаты.

За что любил (хвалил) Нейгауз Рихтера? За музыку? Несомненно. За «голову» и «руки»? Безусловно. Но и то, и другое, и третье в его жизни, как-никак, встречалось не так уж редко, слава Богу; и, как известно, не обязательно вовсе, чтобы даже самое прекрасное было самым любимым. Тогда, может быть, вот за это (как бы «поверх музыки», отдельно):

* Нейгауз Г. Показательный урок и лекция для педагогов. Беседы с Б. Тепловым и А. Вицинским (стенограммы). Ред. и коммент. А. Вицинского//Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. М. Музыка, 1976.

Вот одна выборка из Первой стенограммы (3 декабря 1937): «Это предпоследняя соната Бетховена, одна из самых трудных в исполнительском отношении. Может быть, труднее почти всех других. Должен сказать, что для студента первого курса консерватории исполнение Рихтера является весьма почетным достижением. Неудобно, правда, хвалить своего ученика, но я уже сказал, что это одна из самых трудных сонат, особенно в смысле художественного понимания».

Сколько раз, бывало, зайдешь к нему после концерта — публика в восторге, скажешь ему слова благодарности за испытанную радость и услышишь в ответ: да, у меня хорошо вышло это место (какие-нибудь 16 тактов), а остальное... — и скорчит кислую гримасу. Наивные люди иногда думают, что «Рихтер кривляется», им кажется, что он не может не видеть и не сознавать впечатления, производимого им на публику. Менее наивные считают, что он себя недооценивает, совсем ненаивные, к ним и я себя (наивно) причисляю, знают, что он говорит чистейшую правду.

Сквозь чуть приправленный привычной нейгаузовской ироничностью тон этого отрывка какая любовь — и какая нежность! — просвечивает... Нужная — стоит ли говорить? — самому Нейгаузу, его стареющему сердцу, устающему все больше от педагогики и конкурсных прослушиваний, лишенному прежней главной радости — играть самому, принося при этом радость другим, но — никакой «стариковской» сентиментальности, слезливого расслабления. Как и в этом письме — не для печати предназначенном, сугубо личном, написанном, когда ему оставалось жить уже меньше года.

19 $\frac{15}{II}$ 64

Славочка дорогой! После вечера у вас — 5 сонат — не могу отделаться от мысли, что все мои «высказывания» (печатные и непечатанные) о Тебе — страшный вздор — не то! Прости! Мне следовало 50 лет писать, «набивать руку», чтобы написать о Тебе хорошо и верно. Целую

Твой, Твой, Твой

Г. Нейгауз.*

Но и это свидетельство любви — не последнее. Осенью того же года, когда Нейгауз лежал в больнице, в Москву на гастроли приехал друг его молодости, прославленный Артур Рубинштейн. Сохранилась фотография, запечатлевшая их последнюю встречу: висящая кислородная подушка, чуть приподнявшийся на постели Нейгауз, словно додумывающий что-то, только что сказанное, слушающий его в задумчивости Рубинштейн; на Рубинштейне — больничный халат, рука его лежит на руке Нейгауза, — последнее земное прикосновение. Андрей Золотов, ездивший вместе с Рубинштейном в больницу, рассказал, что первый вопрос, заданный Нейгаузу Рубинштейном в это свидание, был: «Слушай, ты мне объясни, пожалуйста, что же такое — Рихтер?» Счастливый в этот миг Нейгауз приподнялся на локтях и стал объяснять Рубинштейну, что же такое Рихтер»...** 1 октября 77-летний Рубинштейн дал незабываемый концерт в Большом зале; играя на бис, он «переставил» два шопеновских вальса ор. 34: сыграл сначала третий, ля-минорный, в котором мертвая печаль парижского одиночества убаюкивает себя грезами прошлого, а затем второй — в залитом сияющим дечинским солнцем ля-бемоль мажоре; самое радостное, по словам Ярослава Ивашкеви-

* Письмо приведено в «Путевых заметках» В. Чемберджи (Советская музыка. 1977. Май). Там же разъясняется, что речь в письме идет о пяти сонатах Скрябина (2, 5, 6, 7, 9), которые Нейгауз слушал у Рихтера дома. (В его собственном репертуаре, заметим, были все десять скрябинских сонат, исполнявшихся, как свидетельствуют многие воспоминания, с исключительным успехом и вдохновением.)

** Золотов А. ..Листопад, или В минуты музыки. М.: Современник, 1989.



ча, произведение Шопена, отзвук встречи с родными — единственной за все годы эмиграции.

А 10 октября Нейгауза не стало.

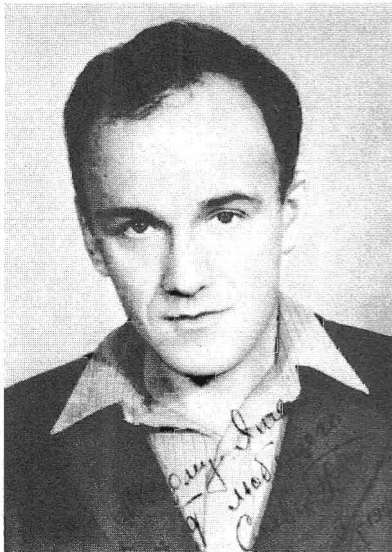
* * *

Рихтер, конечно, платил учителю ответной любовью, но выжалось это у него совсем по-другому. У них были разные натуры — при всех «общностях» судеб и биографических совпадениях. Беседуя с Я. Мильштейном, Рихтер однажды чуть «раскрылся»:

Было время, когда я совершенно не умел говорить, особенно в обществе определенных людей. И вовсе не обязательно, чтобы эти люди были мне антипатичны. Напротив, иногда люди, к которым я относился с исключительным уважением и которых любил, вызывали у меня состояние, близкое к немоте. Так было, кстати, с Генрихом Густавовичем, в его присутствии я не мог, порой, совсем говорить или же говорил нечто несурзное.

Целомудрие и чистота, присущие рихтеровской натуре, скрыты за этим признанием, и недаром некоторые, наиболее чуткие люди, знавшие Рихтера смолоду, называли его Парсифалем. Это целомудрие — из самых «невыразимых» свойств его игры, которая была, по словам критиков, лишена «ораторского начала», пафоса (Г. Коган). Но как памятны эти «беспафосные», сокровенные интонации во многих его прочтениях, как проникали в душу, «покорную щемящему звуку», его длинные-длинные паузы — незабываемые миги молчания, за которые «можно отдать», выражаясь языком Нейгауза, «половину всей музыки» (слова о второй теме «Ромео и Джульетты» Чайковского из его книги, с. 234, снабженные следующей сноской: «Забавная подробность: я ее обливал слезами, когда мне было шесть лет, и до сих пор не могу ее слушать без слез»).

Тому же Я. Мильштейну было доверено и признание, которым Рихтер выразил всю полноту своего отношения к учителю. «У меня был второй отец — Генрих Густавович».



С. Рихтер

Правда, известен один случай из их общей биографии, когда Рихтер вдруг изменил своей обычной молчаливости. 12 апреля 1963 года Нейгаузу исполнилось 75 лет; его ничем не наградили, в печати не было подобающих юбилейных заметок, в общем — «забыли». В Малом зале консерватории — в «своем кругу» — прошло чествование, потом друзья и ученики собрались на скромный ужин в гостинице. Рихтер отсутствовал — как раз 11-го у него был концерт в Париже. И Нейгаузу было, очевидно, грустновато на том юбилее. Но Андрей Золотов — от редакции газеты «Известия», с которой Нейгауз немало лет сотрудничал литературно-музыкально, — вручил ему памятную медаль в деревянном футляре с надписью: «За творческие успехи», а сама газета приготовила еще один подарок — телеграмму, содержавшую более 150 слов, первые из которых были: «Дорогой наш, нежно любимый, прекрасный Генрих Густавович! Мне грустно, что я не с Вами...», а последние — «Ваш Святослав Рихтер».

Не так, может быть, и важно количество слов в этой телеграмме, — а то, что они нашлись у Рихтера как раз тогда, когда были нужнее всего Нейгаузу.

Можно было бы привести немало еще подробностей из ряда биографических совпадений — занимательных и знаменательных, — словно исподволь, из их раздельного существования, пролагавших музыкально-жизненные пунктиры к будущей встрече. Оба были сыновьями музыкантов (отец Рихтера, как мы помним, окончил Венскую консерваторию, отец Нейгауза учился в Берлинской — правда, не окончил); оба учились не столько у педагогов, сколько у самой музыки и... у самих себя; у Нейгауза смолоду понимающие люди находили задатки крупного дирижера, прошел он (даже более «систематичным» образом, чем в свое время Рихтер — учеба у П. Юона, ученика Танеева) и через искус композиторства («и этот сундук был закрыт, а ключ выброшен в



Я. Мильштейн с женой
Е. Калинковицкой
и Нина Дорлиак.
Клин, дом-музей
П. И. Чайковского

море» — по его собственному выражению); в конечном итоге для обоих уделом жизни стал пианизм — как «выход из веритья в правоту»; Вагнер (и Шопен — в фортепианной музыке) — личная любовь каждого, пронесенная с раннего отрочества до конца жизни...

И как — по законам музыкальной драматургии — начинают расходиться эти вводные контрапункты почти сразу же после слияния двух прежде независимых родственных тем: Нейгаузова исподволь, все бесповоротнее замедляется и затихает, уходя в педагогику и сопутствующие ей «околоконцертные» дела, у Рихтера — в обратном темповом и динамическом развитии — вся целиком, без остатка, поглощается концертным развитием. Первая, условно, обращена к анализу пережитого, вторая — воплощенный синтез. Диктуемые этим жизненные обстоятельства, конечно, ослабляют чисто человеческое, житейское общение (письма Рихтер писать не любит — да и не просто их писать, давая по сотне концертов за год), зато духовное только углубляется, чему подтверждения — на предыдущих страницах (далеко не все, разумеется).

* * *

Приближающаяся к завершению, эта глава не будет полна без имени еще одного Нейгауза — Станислава Генриховича. Станислав Нейгауз унаследовал обе отцовские профессии — был пианистом и педагогом. Вынужденная краткость упоминания о нем на этих страницах — для знавших и любивших его — пусть будет по возможности возмещена таким «субъективным» выражением: был любим немногими, но так, как любят немногих. Помимо музыкального дара он был наделен и любовью к прекрасному (литературе и живописи, природе), пронизательным «здравым» умом, независимостью суждений и оценок и иными нейгаузовскими качествами — только выразившимися внешне совсем не так, как у отца; скорее в этом плане они были схожи с Рихтером — тем самым отсутствием «ораторского начала». Проще сказать: оба из породы молчальников, умевших, однако, сказать нужное в нужном случае. (Рисовавшая портрет Станислава Нейгауза Кэто Магалашвили задала ему вопрос: слушай, Стасик, почему ты все время молчишь? Потому что ты такой умный или потому что дурак? — На что он ответил: а это мы поймем по вашему портрету.) Он внешне мало походил на отца. Был, по воспоминаниям учеников (не учениц!), «невероятно красив», красота подчеркивалась рано поседевшей шевелюрой — густой, «гранитной», как у отца. Скорее, красотой он был в мать — Зинаиду Николаевну, первую жену Генриха Нейгауза и вторую жену Бориса Пастернака, в семье которого он воспитывался с четырехлетнего возраста. Память событий, предшествовавших этой жизненной перемене, — в известных стихотворениях Пастернака, в частности, в двух балладах: «...Недвижный Днепр, ночной Подол» (о ней уже упоминалось), посвященной отцу Станислава, и «...Льет дождь. На даче спят два сына» — его матери. Два сына второй баллады — Станислав

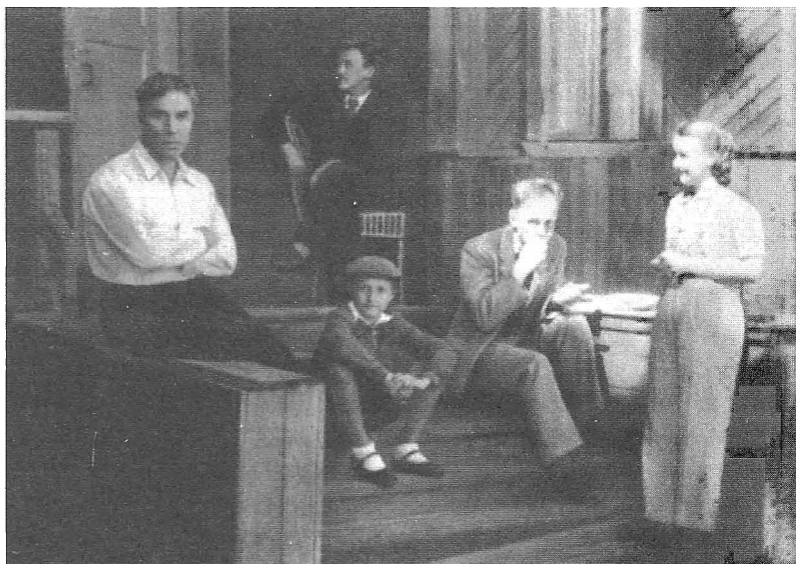


Нейгауз и его старший брат Адриан — Адик, умерший от костного туберкулеза за две недели до окончания войны, восемнадцати лет.*

Красота Нейгауза (Станислава) несла печать страдания и утонченности, но была в ней и мужественность — молчаливого прощения обид, не жалующегося, не ищущего сочувствий терпения. Такой же ощущалась и его игра, о которой из многого, что хотелось бы сказать и что было сказано другими, пусть здесь будет лишь следующая цитата из Нейгауза-старшего — единственная его печатная похвала сыну (неизвестно даже, читал ли ее последний), но многого стоящая: «Нынче все пианисты всех стран, молодые и среднего возраста (кроме Станислава Нейгауза,

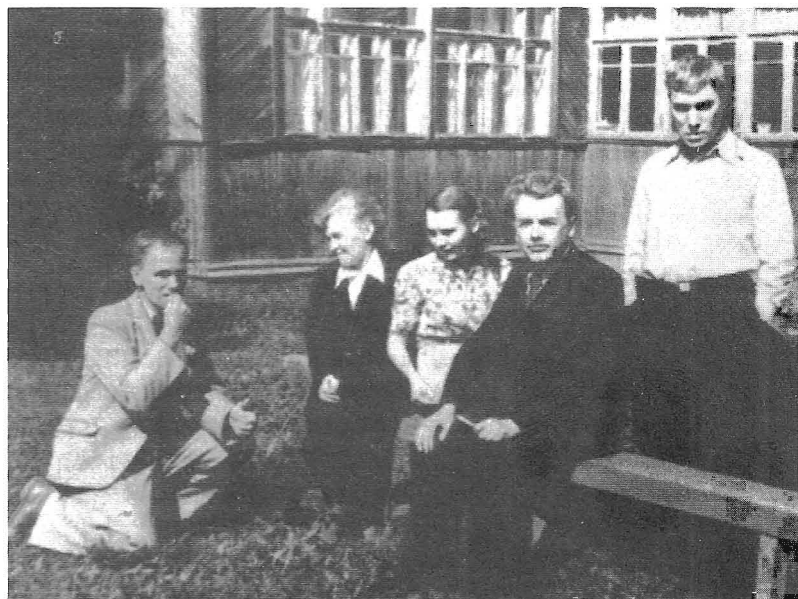
* Еще одно, не упоминаемое биографами, «скрещение судеб», на этот раз отмеченное печатью трагедии, — Чистополь, эвакуационный лагерь, где З. Н. Пастернак и Стасик оказались в начале войны; Зинаида Николаевна была сестрой-хозяйкой, а Стасик, находясь в детдоме, работал в колхозе. Из этого же лагеря ушел на фронт Арсений Тарковский, чья «Чистопольская тетрадь» — алмаз русской поэзии, рожденный из пепла той страшной поры, — лишь недавно дошла до читателя; оттуда же шагнула на «кладбищенскую глину» Елабути Марина Цветаева.

Б. Л. Пастернак, Г. Г. Нейгауз,
Леонид Пастернак,
С. Т. Рихтер, Г. С. Нейгауз.
Переделкино, 1948.
Фото С. Г. Нейгауза



pardon — я люблю говорить правду), хуже всего исполняют Шопена». Близость с отцом (так нужная обоим) стала восстанавливаться где-то после возвращения из эвакуации, — вместе с возобновлением музыкальных занятий, сначала в училище, затем в консерватории, куда Станислав Нейгауз поступил в 1944 году в класс педагога В. Белова; на четвертом курсе Нейгауз-старший перевел его в свой класс.

В 1949 году Станислав должен был лететь на шопеновский конкурс в Варшаву, но не получил выездной визы; три года спустя, на парижском конкурсе имени Маргерит Лонг и Жака Тибо, потерпел



С. Т. Рихтер, М. С. Нейгауз,
Г. С. Нейгауз, Г. Г. Нейгауз,
Б. Л. Пастернак
Переделкино, 1948.
Фото С. Г. Нейгауза



неудачу — не прошел на второй тур. В конце мая 1960-го, на памятной «полугайной» тризне по отчиму, он играл — в очередь, с Марией Юдиной и Рихтером; спустя четыре года умер отец, еще через два, в дни очередного конкурса имени Чайковского, — мать. Нежно любимый им младший брат Леонид — сын Пастернака и Зинаиды Николаевны — скончался в 1976 году внезапно, от разрыва сердца. 18 января 1980 года — дата последнего концерта Станислава Нейгауза в Большом зале консерватории, за неделю до ухода.

Расстановка действующих лиц, лет и событий, составивших его жизнь, могла бы стать основой музыкально-драматической повести, романа XX века — в духе «Будденброков», «Семьи Тибо» или «Доктора Живаго». Она и была таким романом — только никем не записанным. В этом романе свое непреложное место заняло бы и имя Рихтера — еще одного сына Генриха Нейгауза, «прибывшегося» к нему волею судьбы вскоре после завязки и разрешения тех коллизий, которые вошли в самое начало жизни его кровного, родного сына (и оставались в ней до конца). Два нейгаузовских сына, кровный и духовный, младший и старший, со столь различной артистической и жизненной судьбой, Станислав и Святослав — как они относились друг к другу?



Об этом лучше всего послушать бы их самих — обоих великих молчальников, всю жизнь выражавших — и скрывавших одновременно — все самое сокровенное посредством клавиш, и почти никогда — на бумаге.

Пока мы молоды, чисты сердцем, полны неясных желаний и надежд, наивной веры во все самое лучшее, доброе, нас привлекает в искусстве чувственная страстность, беспредметная мечтательность, внешняя красивость, блеск, темперамент; потом мы испытываем горечь разочарований, каждого из нас нет-нет да ударит жизнь «грубою веревкою кнута», мы начинаем понимать трагичность жизни, иногда чувствуем дыхание смерти, мы становимся мудрее, и нас тянет к ровному, глубокому и чистому свету внутренней красоты, и с этим, а также с благодарностью к людям, которые дают нам это, мы не можем расстаться уже до конца своих дней.

Эти люди — наши самые близкие и верные друзья, и к таким «друзьям на всю жизнь» наряду с Бахом, Толстым, Пушкиным, Бетховеном, Шекспиром и многими другими я и причисляю Рихтера.

Это — отрывок из заметки, написанной для стенгазеты фортепианного факультета Московской консерватории, единственного органа, кажется, печатного органа, где имя Станислава Нейгауза встречалось в качестве автора прижизненных публикаций.*

Рихтер, никогда ни о ком и нигде не писавший (не считая уже известного нам прокофьевского эссе), не оставил нам никаких «публичных» свидетельств своего отношения к «названному» — хотя вслух никогда и никем так не названному — брату. Как и к другим людям, которые были допущены в пределы его «ближнего круга». Известно, что, находясь во Франции, он нашел там врачей, сделавших Нейгаузу-младшему успешную операцию на руке. А в случавшиеся в его собственной жизни периоды, когда, вследствие запредельных душевных и физических нагрузок, «сама бездна заглядывала в него» (по Ницше: «не следует слишком долго глядеть в бездну, не то бездна заглянет в тебя»), Станислав Нейгауз бывал, по словам Н. Дорлиак, единственным человеком, с которым Рихтер виделся после концертов.

* Три остальные (размером чуть более трех страниц — вместе): «Устарел ли романтизм?» (сопровождение статьи Б. Пастернака «Шопен»), «Тайна великого артиста» (о В. Софроницком) и «О Поэзии».



Имя и слава

Когда-нибудь поймут, что именно сделало столь великим этого великого художника: то, что он был тружеником, ничего не желавшим так страстно, как войти полностью и всеми своими силами в низкое и жесткое бытие своего инструмента. В этом заключалось своего рода отречение от жизни; однако именно благодаря этому своему терпению он добился, что мир сам пришел к его инструменту.

Райнер Мария Рильке. «Роден»

Примерно с середины 40-х годов имя «Святослав Рихтер» становится известным практически каждому человеку в СССР, для которого музыка, в частности музыка фортепианная, что-то значила в жизни. Наверное, немало людей могут вспомнить, что их первое приобщение к большой музыке началось с этого имени или как-то связано с ним. Привлекает уже само звучание: Святослав Рихтер — раз услышав, сразу запомнишь, не спутаешь с другим. Естественное для русского уха и русского ума прибавление отчества привносит оттенок доверительности: одна старушка из Тарусы, помнившая Рихтера с тех времен, когда он проводил летние месяцы на берегу Оки (о чем у Паустовского есть рассказ — «Избушка в лесу»), называла его «Трофимычем».

Святослав Теофилович Рихтер: ухо музыкальное сразу уловит в этом сочетании и аллитеративное богатство, и энергичную краткость фамилии, подчеркнутую двумя повелительными «р» — мужское «son forza» — после мягкой долготвучной переливчатости двух первых составляющих.*

Родители словно «угадали» судьбу, дав сыну одно из прекраснейших русских имен, в котором древность сочетается с редкостью, а красота, идущая от смысловой первоосновы, — с общепонятностью и общезначимостью. Именно таково рихтеровское

* Поклонники музыкально-числовой символики могут заметить, например, что общее число различных согласных в этом сочетании — восемь, что соответствует октаве, общее число всех (различных) букв — 13, число «несчастливое», но музыкально символизирующее начало повторения 12-ступенной хроматической гаммы, так же как и общее число всех букв, равное 25, на единицу превышает общее число всех тоналностей квинтового круга. Первая и последняя буквы алфавита присутствуют по разу каждая, а три наиболее часто встречающиеся — каждая трижды — «в», «и», «т» — образуют вместе корень слова *vita* — жизнь.

искусство, его образ (Gestalt), воплощающий в себе, по словам одного из критиков, нечто «словно извечно существовавшее, но одновременно неожиданное, небывалое»*. Таков и образ рихтеровского бытия в миру: святость славы — в ее неискании, в уклонении, отрешении от всего мирского, что ей сопутствует; добровольно возлагаемая им на себя нравственная аскеза неотделима от душевного уединения, окружающего его искусство ореолом божественности и любви.

«Любовь» и «Бог» прочитываются в рихтеровском отчестве, восходящем к древнегреческому языку и миру. Имя Теофил встречается в разных странах Европы, не редкость оно и в России, хотя нам более привычна русифицированная версия этого двойного корня, переходящая в фамилии: Боголюбов, Боголюбский. Наконец, и в фамилии Рихтер — своя скрытая символика и тоже некий знак, если и не для него самого, то для многих, его слушавших. Фамилия, заметим, весьма распространенная (как в Германии, так и в славянских странах — Чехии, Польше), о чем можно судить хотя бы по тому, что только среди музыкантов, ее носивших, — два дирижера с мировой известностью**, несколько композиторов, пианистов и представителей иных родов музыкальной деятельности. Словом, фамилия — после фамилии Бах — едва ли не наиболее часто встречающаяся в музыкальных словарях и справочниках. Но дело не только в музыкально-родовой, семейной преемственности. Слово Рихтер по-немецки значит «судья». Невольно на ум приходит простая связка: судьба — суждение — суд. Одновременно, если прислушаться к тому, как сам Святослав Теофилович определяет свое музыкальное назначение, то придется признать, что ему следовало бы, скорее, носить фамилию Кнехт, которую Герман Гессе дал главному герою главной своей книги, ибо Кнехт (Knecht) есть Слуга («Я слуга музыки», говорит Рихтер). Но не все так просто. По смыслу, судья есть слуга закона — на всех языках, однако в языке законопослушного немецкого народа слово Richter по существу синонимично нашему «судья правый». Отсюда дополнительный смысл глагола richten — на-

* Д. Рабинович. Исполнитель и стиль. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. С. 122.

** Ганс Рихтер (1843—1916) был одним из крупнейших дирижеров Европы, долгие годы руководителем вагнеровских фестивалей в Байрейте. Карл Рихтер (1926—1981) — органист, клавесинист, дирижер и педагог, один из наиболее признанных интерпретаторов музыки Баха. Первые в нашей стране полные записи баховских Пассионов («Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею») появились на лицензионных пластинках, записанных под его управлением, при участии выдающихся солистов и созданного им Мюнхенского баховского хора, которым он руководил на протяжении более десяти лет. В числе других его записей (издававшихся в Союзе) — шесть Бранденбургских концертов Баха, оратории Генделя «Самсон» и «Мессия»; искусство Рихтера-клавесиниста представлено, кроме сольной партии в Пятом Бранденбургском концерте, записью шести сонат Баха для скрипки и клавесина — с Леонидом Коганом.

Среди других представителей этой фамилии можно назвать чешского композитора, скрипача и дирижера Франтишка Рихтера, старшего современника Моцарта, Эрнста Фридриха Рихтера — органиста и крупного музыкального деятеля Германии прошлого века; было несколько русских пианистов и педагогов по фамилии Рихтер; немецкий пианист Конрад Рихтер принимал участие в «Декабрьских вечерах». У Генриха и Станислава Нейгаузов училась, а потом преподавала в консерватории Елена Рудольфовна Рихтер.



правлять: судить верно, по справедливости. И в этом плане фамилия Richter воспринимается уже как абсолютно «правильная»: он и Слуга, он и Судья; для нас, слушающих у него незнакомое или малознакомое произведение, его прочтение оказывается высшим и правым судом — не осуждающим, но дающим нашему пониманию верное направление — в сторону истины: нет «невеликой» музыки, нужно только честно (*rechtschaft*) ее играть и правильно (*richtig*) слушать.

Конечно, этот семантический разбор — лишь слабая тень того звукового (и «надзвукового», неизбежно) воздействия, которое дает рихтеровская игра. Любимое нейгаузовское изречение «Теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо» здесь как нельзя более к месту, но достаточно вспомнить, например, как играет он трех абсолютно несхожих между собой русских авторов — Мусоргского, Чайковского и Скрябина, вновь ощутить, как встает в этих прочтениях во весь рост, словно впервые расслышанное, непостижимое чудо русской музыки, за каких-то полстолетия охватившей весь мир — от детских игр до вселенских мистерий, — чтобы осознать, что это выходит за рамки частных исполнительских откровений, здесь — для слушателя — высший суд, правый и непреложный, суд, который творится с величайшей истовостью и самоотверженностью — особого русско-немецкого склада, — со скромностью и с литургической самоотстраненностью чтеца: вот Скрябин, а вот Мусоргский, это Большая соната Чайковского, а

это его же «Грустная песенка»; и если скрябинский этюд ор. 65 № 3 звучит у него абсолютно ирреально, космично — по звучанию, по технике, — то в этюде ор. 2 того же композитора — одна целомудренная чистота первого признания, а «Грустную песенку» и Баркаролу Чайковского он играет «почти» как ученик музыкальной школы (словно напоминая, что автор предназначал эти пьесы для «домашнего» музицирования). И во всем этом — еще и еще раз — та самая заключенная в его имени символика: святость, вечность, новизна и правота, а вместе — загадка: каким образом все это сочетается в одном человеке?

Впрочем, публика первых лет рихтеровских выступлений вряд ли задавала подобные вопросы. Она просто ходила «на Рихтера», слушала Рихтера — что бы он ни играл: Мусоргского или Рахманинова, Баха или Шуберта. Публика, в общем, всегда идет «на артиста» и готова слушать или смотреть его и в сверхзнакомом репертуаре, и в абсолютно для себя новом. «Легендарные рекорды Листа и Гофмана, выдерживавших — первый в Берлине, второй в Петербурге — по двадцати аншлагов в сезон, перекрыты в Москве Рихтером», — констатировал такой крупнейший знаток истории пианизма, как Г. Коган.* И хотя подобные рекорды определенно не были для Рихтера самоцелью, да и критика вскоре перестала их регистрировать, приведенная констатация заслуживает внимания. В той же статье Г. Когана читаем:

Когда Рихтер играет, то кажется, что он находится в пустом зале, наедине с музыкой, являющейся ему, «как гений чистой красоты»... Он не стремится угодить публике, или властвовать над нею, или в чем-то ее убедить; он словно и не думает о ней, только позволяет ей присутствовать. Аудитория как будто чувствует это. В безмолвии, затаив дыхание, внимает она тому, что Шуман обозначил словами: *Der Zichter spricht* (Поэт говорит).

О том же самом пишет Д. Рабинович:

В финале бетховенской сонаты d-moll он раскрывает все репризы, и все-таки чем дольше звучит длиннейшее рондо, чем меньше Рихтер расцветчивает его фразировочной нюансировкой, тем «обиднее» думать, что это удивительно, завораживающее исполнение вот-вот кончится. Рихтер не боится объединить в одном концерте, например, восемь прелюдий и фуг Баха, Es-dur'ную сонату Гайдна и шубертовскую фантазию «Скиталец». Чтобы взяться за такую, лишенную и тени внешней эффектности программу, нужна непоколебимая вера в музыкальное искусство; стоит концертанту хотя бы на секунду подумать, что слушателям станет скучно, и он пропал!.. Случались даже сезоны, на протяжении которых Рихтер, вызывая неизменные восторги аудитории, играл, говоря условно, не громче скромнейшего меццо-сопрано, не скорее умереннейшего *allegretto*, — оставаясь в одной из своих стихий.**

Разумеется, утверждение о том, что публика ходит «на артиста», еще не означает отрицания у нее личных репертуарных пристрастий. Кто-то любит Шопена и равнодушен к Шуберту, другой, обожая Грига и Чайковского, не понимает Скрябина и «возмуща-

* Коган Г. Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер (впервые — в журнале «Советская музыка». 1957. № 9).

** Рабинович Д. Портреты пианистов.



ется» Прокофьевым, третий всем сонатам Бетховена предпочитает Четырнадцатую — «Лунную», но не в состоянии дослушать хотя бы до половины Тридцатую, у четвертого, наоборот, присутствие в программе «Лунной» или «Патетической» способно вызвать раздражение. Есть и более тонкие, требовательные знатоки, которые объяснят вам, что пианиста N надо слушать только в шумановском или листовском репертуаре, а Брамс или Скрябин — это «не его» авторы. У Рихтера, с первых его выступлений, подобных проблем словно бы и не существовало: его слушали, «затаив дыхание», как говорит Г. Коган, и в «сверхпопулярной» «Патетической», и в Первом концерте Чайковского, и в полузабытой До-мажорной сонате Шуберта, и в венской классике, и в музыке современников. С каждым новым сезоном обнаруживалось, что для него практически не существует недоступных областей репертуара, что ему в музыке подвластно все, и при этом, вновь вспоминая слова критика, он в итоге не просто убеждал публику (в том числе и «несогласных» и «предубежденных»), а покорял ее — как бы вовсе и не стремясь к этому. Даже самые многоопытные знатоки, профессионалы затруднялись в определении масштаба вновь открывшегося дарования. У того же Г. Когана, в одной из его статей на темы исполнительского искусства, можно найти строчки, проливающие свет на конкретную природу таких затруднений.

Одинаковое качество передачи произведений любого стиля, любого идейно-эмоционального содержания присуще только плохим исполнителям. Настоящий художник — всегда индивидуальность, то есть нечто определенное, явственно очерченное, чего-то «не вмещающее».*

Что прикажете делать с этим, с виду безупречным, критикометодологическим положением при рассмотрении рихтеровского пианизма даже только первого десятилетия, если тут же другой авторитет — Д. Рабинович — свидетельствует:

Критика едва успевает после очередного рихтеровского сезона объявить пианиста «рахманиновцем», как в каких-то последующих — он предстает перед нами в облики «бахианца», «шубертианца» и «листианца» (одновременно!), «прирожденного интерпретатора» Скрябина или французских импрессионистов...**

Не объявишь же Рихтера «плохим исполнителем» или «ненастоящим художником».

Что ж, тогда остается поискать, чего же он «не вмещает». Ах да, Шопен!.. — «шопенистом» Рихтера действительно никогда не объявляли.*** Но даже если принять, что правы критики и Шо-

* Коган Г. Три встречи с Анни Фишер//Вопросы пианизма. С. 414.

** Рабинович Д. Портреты пианистов.

*** Хотя на этот счет допустимо и такое субъективное суждение (одно из возможных): не является ли рихтеровский Шопен чем-то «не вмещающимся» в сознании его критиков, разделяя в этом, заметим, судьбу и рахманиновского, и бузониевского, и гилельсовского Шопена, и Шопена Микеланджели (такой вот парадокс! — величайшие пианисты своего времени «хуже всего» играют именно величайшего фортепианного композитора, секрет исполнения музыки которого известен всем остальным, не исключая и рядового любителя).

пен в самом деле не «в стиле» и не «в сфере» пианиста — меняет ли это что-то в оценке масштаба его искусства? Все равно выходит нечто беспрецедентное, не вмещающееся в привычные «загоны» критической мысли и, может быть, лишь немногими до конца осознанное и оцененное по настоящий день.

Коснувшись вопроса о масштабе рихтеровского искусства, приведу один из самых «негативных» отзывов на него, принадлежащий крупнейшему немецкому критику и историку мирового исполнительского искусства, Иоахиму Кайзеру: Рихтер — пианист, лишенный индивидуальности.

В дальнейшем нам придется еще вернуться к этой оценке, но уже сейчас можно сказать, что выраженная в ней мысль — при всей ее «суммарной» негативности — представляется весьма и весьма «неповерхностной» и, конечно, неординарной. Не комментируя и тем более не пытаясь опровергать это утверждение, я предлагаю лишь сопоставить его с цитатой из Г. Когана: «...индивидуальность, то есть нечто определенное... чего-то «не вмещающее»... И еще: «Играющий Рихтер — это сама музыка». — Эти слова очень скоро будут произнесены другими критиками. Пытался ли кто-нибудь очертить индивидуальность музыки? Или определить — чего она не вмещает?

* * *

Возвращаясь мыслью к тем годам, вновь и вновь задаешь себе один вопрос: как же все-таки произошло превращение безвестного концертмейстера, пусть исключительно одаренного, но, как мы помним, и не помышлявшего о концертной карьере, в концертанта мирового уровня? В чем скрытый механизм этой метаморфозы? Скрытый уже потому, что перед публикой с первых своих концертов Рихтер предстал словно во всеоружии, в блеске и полноте таланта, со всем комплексом тех качеств, о которых, по словам Д. Рабиновича, должен мечтать в наши дни любой концертирующий пианист. Во всем этом ощущим элемент русской сказки (немецкой, впрочем, тоже): богатырь, до тридцати лет сидевший сиднем в своей избе на лавке или на печи, вдруг покидает ее — и отправляется совершать подвиги. Поначалу на его пути попадают разные (в масштабе будущего — не слишком значительные) препятствия, но с помощью доброго волшебника (или волшебницы) они преодолеваются... и вот уже — мир покорен и восхищен... Сказка, миф, впрочем, не содержат сюжетной предосновы, тем более не пытаются объяснить происшедшее. А потому, даже в плане узкоспециальном, в плане пианистического генезиса: от кого «произошел» Рихтер-пианист, чьей он школы, каких корней? — нет ответа. Здесь необозримое пространство для разного рода догадок, толкований, сопряжений всевозможных «вечных» истин — из тех, что вечно друг друга отрицают, но существовать друг без друга не могут. И — внешне — переплетение биографических фактов, образующих общую канву рихтеровского восхождения к вершинам искусства...

Постараемся же разглядеть за ними, говоря словами Блока, «сокрытый двигатель» этого восхождения — на отрезке, когда известность и признание имени Рихтер среди соотечественников переросли в мировую славу.

* * *

Хотя знаменитая поэтическая формула Пастернака:

*И здесь кончается искусство
И дышит почва и судьба —*

вполне недвусмысленно отделяет искусство в его сотворенно-совершенном состоянии от «почвы и судьбы», нельзя не признать, что именно «почва» и «судьба» находятся в основе искусства, в его обычно скрытом от мира предбытии. Под «почвой» при этом разумею природу — талант, одаренность, вообще некую почти биологическую предназначенность к тому или иному роду деятельности, будь то поэзия или математика, военное дело или медицина, игра на рояле или пение, спорт, политика, бизнес и т. п. Судьба же — некая цепь жизненных обстоятельств и положений, позволяющих почве дать ожидаемый урожай. Или же — препятствующих этому; тогда — «не судьба»: так, Рихтеру, например, «не судьба» была стать дирижером или живописцем. А роль судьбы, бесспорно, довелось сыграть Нейгаузу, хотя, окажись на его месте, например, тот же Фальк или, допустим, Мясковский, все могло бы сложиться иначе. Но оказался — Нейгауз. Распознавший сразу рихтеровскую «почву» и, надо думать, уже с самого начала предвидевший то колоссальное усилие, которое потребуется совершить ученику, чтобы эта самая почва стала плодоносить. Здесь уже был вопрос жизни — учитывая и саму жизнь, и возраст, и иные обстоятельства; было в наличии огромное, многообещающее «что», оставалось этим «что» распорядиться.

Хочется быть точным в определении момента, когда этот переход (от «почвы» — к «судьбе») стал уже необратимым. По всем признакам это был как раз момент зачисления Рихтера в нейгаузовский класс; но для него самого он наступил — осознанно — позже, уже после начала войны, возможно — как раз после недобровольной нейгаузовской «эвакуации», второй в жизни Рихтера большой разлуки, не сулившей ничего доброго ни учителю, ни ему самому. То был уже не зов и не знак судьбы, а знак беды, во всяком случае, грозное предостережение: не внять ему означало погибнуть, если и не в физическом смысле, то в артистическом непременно. Он внял — и это было, по существу, началом биографии Рихтера-концертанта, началом «сбора урожая».

Собственно говоря, проблемы, возникшие перед Рихтером в тот момент, ничем не отличались от обычных проблем, с которыми сталкивается любой начинающий исполнитель. Что играть? Как играть? Где (для кого) играть? Но, не считая последнего, общего для всех концертантов тех лет — публики (благодар-



ной, изголодавшейся по большому искусству, сочувствующей и соучаствующей публики первых послевоенных лет — ей надо воздать должное), все остальное у него было по-своему. Если обычный концертант, говоря упрощенно, подбирает репертуар себе «по руке», исходя из того, что у него лучше всего получается, с чем можно рассчитывать на максимальный художественный и слушательский успех, то Рихтер сразу же, сознательно или в силу своего общемюзыкального комплекса, пошел по пути противоположному. Конечно, с тем репертуарным багажом, который был привезен из Одессы, плюс пройденное во время учебы у Нейгауза, плюс то немногое, но многого стоившее, что уже прошло испытание большой эстрадой (Прокофьев!), он мог бы вполне рассчитывать на успех и известность, по крайней мере, в течение нескольких лет. Вообще, в случае счастливого совпадения собственных исполнительских возможностей с потребностью слушательской аудитории, да еще при наличии «специфического» артистического шарма, не только молодой лауреат, но и иная мировая знаменитость могут годами ездить по городам и странам, повторяя, с небольшими изменениями, три-четыре «обкатанные» программы, приправляя их полудюжиной безотказно действующих бисов и вызывая те самые «неизменные восторги» и энтузиазм публики. Стоит ли говорить, что для Рихтера подобный способ артистического существования был исключен? Ему надо было, как и в минувшие годы его концертмейстерства и домашних музицирований, играть многое, при этом играть по-разному — иначе он не мог. И, стало быть, для всего этого, многого и разного, выработать свою «технику», свои индивидуальные приемы игры, свой аппарат.

Суть проблемы сводится, в общем, к двум положениям, высказанным им самим еще в ранние годы.

«Я существо «всеядное», и мне многое хочется. И не потому, что я честолюбив или разбрасываюсь по сторонам. Просто, я многое люблю и меня никогда не оставляет желание донести все любимое мною до слушателей». (Позже к этому добавится: «К сожалению, не в человеческих возможностях сыграть все хорошее, что написано для фортепиано».) И второе: «Я думаю, что задача настоящего исполнителя — целиком подчиниться автору: его стилю, характеру и мировоззрению». (Или: «быть зеркалом композитора» — в более поздней формулировке.)

Эти два постоянно цитировавшиеся в прижизненных публикациях рихтеровские высказывания никогда, кажется, не встречались рядом, не сопоставлялись, а между тем в таком сопоставлении все и дело, вся суть проблемы. Благодаря ему мы яснее можем увидеть всю сверхзадачу рихтеровского исполнительства, вновь и вновь возобновляющуюся, вновь и вновь требовавшую решения, каждый раз — сначала, независимо от того, шла ли речь о новом сочинении или об уже игранном прежде. Наличием такой сверхзадачи и следует, вероятно, объяснить то обстоятельство, что методы, при помощи которых Рихтер «взрыхлял» свою «почву», мало походили на обычные, знакомые каждому концертующему артисту и педагогу. Несходство было уже в «техноло-

гии», во внешнем отсутствии системы, организации трудового процесса (которых столь естественно ожидать от мастера такого ранга); очевидно, и по интенсивности, по накалу этот труд превосходил едва ли не все известные из истории пианизма примеры; о результатах же и говорить не приходится — хотя и здесь не все так просто (например, выученное путем многократных повторений не «консервировалось», не доводилось до гарантированного автоматизма — из его собственных признаний Я. Мильштейну и В. Чемберджи).

Об этой, скрытой от обычного слушателя, стороне рихтеровских трудов и дней скажем немного подробнее. Для начала — о системе и целенаправленности его домашних занятий. Некоторые люди по наивности думают, что пианисты такого класса, как Рихтер (или Гилельс, Рахманинов, Бенедетти Микеланджели), занимаясь, работают преимущественно над содержательной стороной произведения: образ, концепция, жизнь данной музыки в разные эпохи и т. п., что же до техники — в узкоремесленном смысле чистоты, беглости, ровности и других технологических аспектов, — то здесь у них никаких забот нет и быть не может, на то они и Рихтер, Гилельс, Рахманинов. (Охотно признаюсь, что какое-то время я и сам так «наивно» мыслил.) На самом же деле и Рихтеру, и другим великим пианистам как раз образ, концепция и вообще все относящееся к художественно-содержательной стороне музыки в общих чертах ясно с самого начала, а вот «техники» им — именно им! — всегда недостаточно. (Конечно, то и другое не следует понимать слишком уж буквально: предполагается, что некоторая недостаточность «образа» на начальном этапе, как и определенный технический ресурс, все же существует.) Исчерпывающее объяснение сказанному найдем у Гофмана, который на заданный ему вопрос: «Почему пианисты, обладающие большей техникой, чем другие, работают больше других?» — отвечал так:

Почему у Ротшильдов больше секретарей, чем у меня? Потому что управление большим богатством требует большей работы, чем управление малым. Техника пианиста — это материальная часть его художественного имущества, это его капитал. Сохранить большую технику в состоянии превосходной рабочей готовности — задача сама по себе значительная и требующая много времени. И, кроме того, вы знаете, что чем больше мы имеем, тем большего мы хотим. Эта черта свойственна не только людям вообще, но и пианистам в частности.*

Здоровый практицизм этого высказывания покоится, несомненно, на глубоком художественном и эстетическом опыте самого Гофмана, на опыте всей истории фортепианного искусства (заметим, что в других местах своей книги автор не устает подчеркивать, что главное, в конечном счете, не «капитал», а способ, каким его владелец им распоряжается). Разумеется, Рихтеру уже в пору начальных его публичных выступлений был ясен и общий смысл гофмановской трактовки вопроса, и та из нее вытекающая

* Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: ГМИ, 1961.

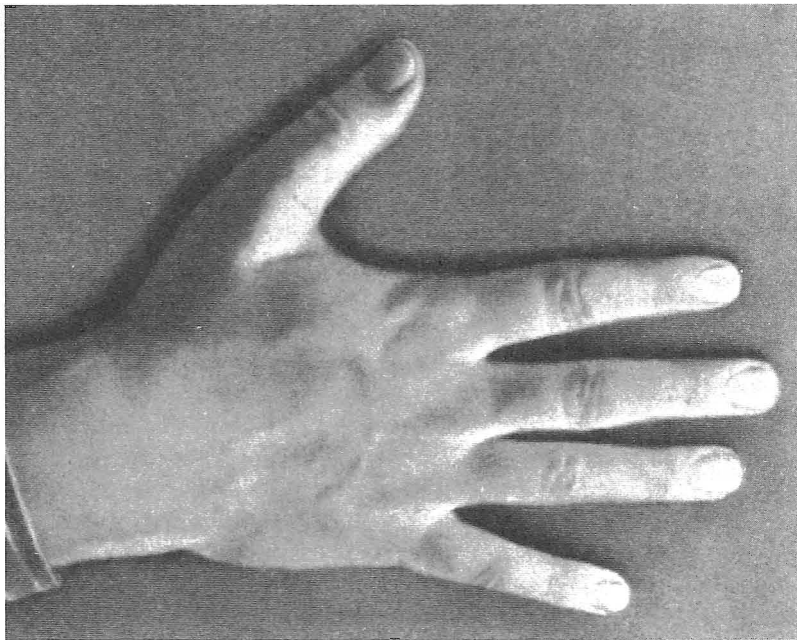
художественно-исполнительская максима, которая выражена в формулировке другого «сверхтехника», Бузони: «Чтобы стать выше виртуоза, нужно сначала все-таки быть им». О виртуозности Рихтера с какого-то времени писавшие о нем практически перестали упоминать, словно полагая ее чем-то само собой разумеющимся и, в плане целого, не заслуживающим отдельного рассмотрения, так что у читателя (слушателя) позднейших лет может возникнуть недоуменный вопрос: откуда же она появилась? — и когда — в какой конкретно период рихтеровской биографии? В Одессе? — это трудно себе представить. В классе Нейгауза? — тоже нет: на сей счет имеются абсолютно однозначные свидетельства всех биографов; у Нейгауза Рихтер, несомненно, вырос как художник, но технологическими проблемами как таковыми Нейгауз специально ни с кем, и уж подавно с Рихтером, не занимался. Например, Д. Рабинович пишет в «Портретах»: «Что получил Рихтер от Нейгауза? Технику? Она у Рихтера и без того была беспредельной». Именно этим словом характеризует технические «ресурсы» Рихтера-пианиста и В. Дельсон:

«В потенции его виртуозность беспредельна... его виртуозность именно демонична: темпы — головокружительны, скачки — необъяснимо метки и точны, стремительность — вулканична. Именно в такие моменты обнаруживается вся беспредельность мощи его пианистического аппарата».

И дальше: «Стальные» пальцы в пассажах, «каменная кладка» в аккордовых репетициях, не обнаруживающее никаких усилий «парение» в длительных линиях двойных нот, смелость и свобода октавной техники — все это в безупречной («выигранной до каждой ноты!»), совершенной форме — таково состояние его пианистического аппарата, в котором не чувствуется ни границ, ни рамок».

Д. Рабинович приводит примеры конкретных проявлений этой «беспредельности» рихтеровской техники, говоря о его *prestissimo*, «опрокидывающих обычные представления о возможностях человеческих рук» в финале «Аппассионаты», «продолжающих казаться невозможными» уже после окончания игры в Четвертом этюде Шопена, в листовском «Хороводе гномов», в девятом и десятом из «Симфонических этюдов» Шумана; о «сокрушающих рояль и аудиторию» «стенобитных» его *fortissimo* в финалах прокофьевских сонат; о «завораживающих», «околдовывающих» *pianissimo*, достигающих «предела, когда звучания скорее угадываются, чем слышатся»; о «непревзойденном» образительном, колористическом богатстве его звуковой палитры в пьесах Дебюсси и Равеля, об иллюзии «внематериального» происхождения рождаемых им звучаний. Последнее наблюдение замечательным образом продолжает и развивает Г. Коган:

Кажется, что играет, трудится на клавишах не он, что он только управляет исполнением — подобно дирижеру, во власти которого находится виртуозно совершенный, идеально послушный ансамбль, и стоит этому дирижеру взмахнуть палочкой, как «сами собой», без затруднений, без дальнейших усилий с его стороны, сыплются прозрачно-ясные пассажи в головокружительных темпах, в тех точно оттенках, какие «заказаны» дирижером. А «дирижер» Рихтер замечательный, глубоко проникающий в исполняемую музыку, передающий ее рельефно и просто.



Эти высказывания, повторим, относятся к тому времени, когда было еще принято, говоря о Рихтере, восхищаться (чуть обособленно, вне «содержательной» стороны играемого) именно его виртуозностью — тем элементом общемюзькального комплекса, который, по нашему мнению, составляет главную заботу (и работу соответственно) каждого большого артиста. Нужно добавить к этому еще несколько слов, сказанных в этой связи и Нейгаузом, в ком любовь к Рихтеру-«оркестру» была, казалось, абсолютно неразделима с любовью к Рихтеру-«дирижеру» (как неразделимы «оркестр» и «дирижер» в самом Рихтере):

Во всем пианизме (технике) Рихтера есть одна черта, о которой хочу сказать несколько слов.

Говорят: риск — благородное дело. В игре Рихтера явно чувствуется элемент риска, отваги, нечто, напоминающее рыцаря на бранном поле, акробата, танцующего на проволоке под куполом цирка — без спасительной сетки, что-то от древнего Святослава, предупреждавшего своих врагов: «Иду на Вы»...

Это беспредельное виртуозное мастерство не имеет ничего общего с холодным коммерческим расчетом, принесшим лавры многим исполнителям, — особенно в наше время. Но оно также прямо противоположно безрассудному удалству, «Draufgangerturn»у, глупому риску, обреченному на неудачу, на провал. (Так, например, рисковали наши гусары в 1914 году на Мазурских озерах, выходя «с шашкой наголо» против германских батарей...) Нет, нашему Святославу так же далеко до коммерческого расчета, как до гусарской удали.

Есть другие источники виртуозности (virtus — доблесть!), источники, из которых страсть, ум, воля, сила, чувство, «души высокое стремление» бьют таким могучим потоком, что перед ним рушатся все преграды...

Этот «элемент риска» я особенно люблю у Рихтера, за это его несомненно любит и публика, хотя некоторые и пожимают плечами: «Зачем он кипит и волнуется, даже когда играет технически простейшие вещи?»

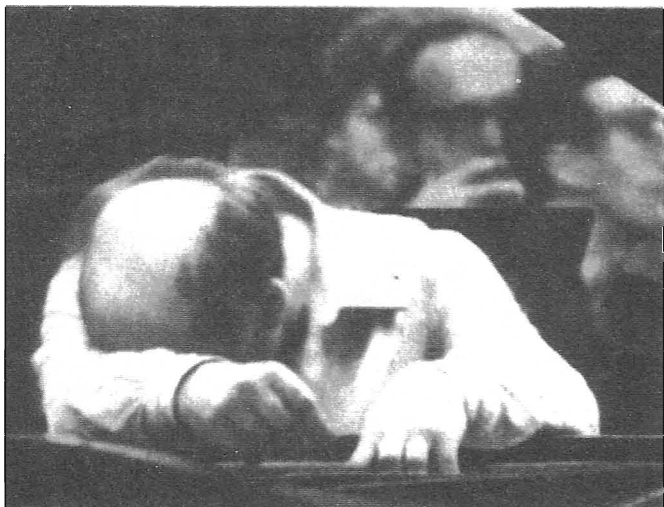
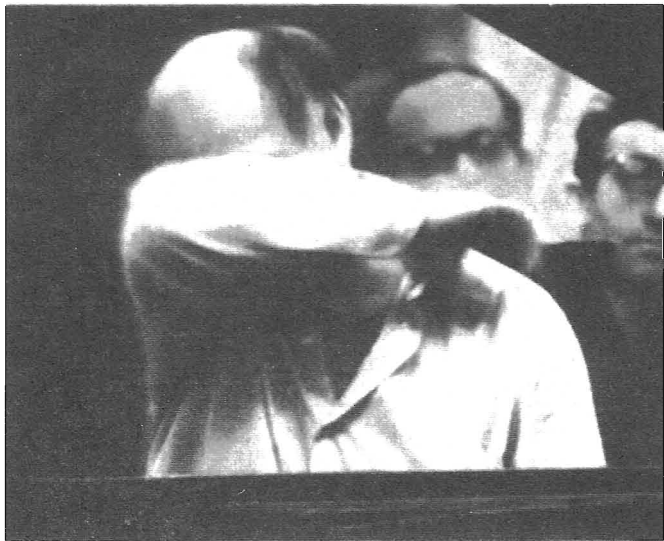
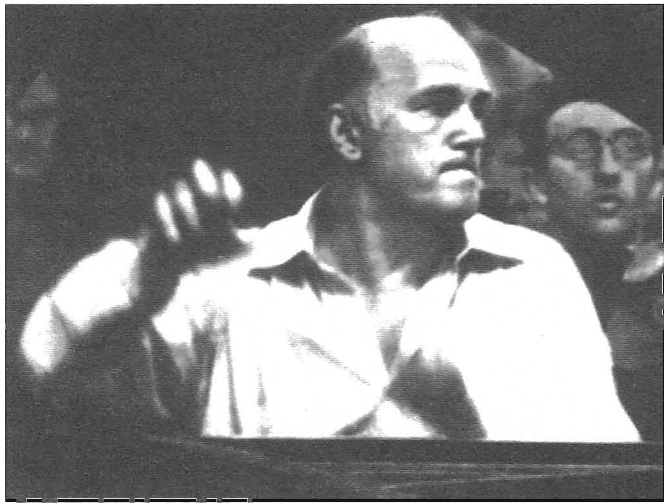


Мы видим, что Нейгауз, говоря о рихтеровской виртуозности, употребляет то же прилагательное, что и В. Дельсон: беспредельная. Понятно, что дело в данном случае отнюдь не в бедности словаря.

Приходится сделать единственный вывод: да, фундамент рихтеровской виртуозности был заложен им самим уже в одесские годы, путем самостоятельных занятий. Здесь опыт его автодидактизма уникален и, разумеется, никому не может быть рекомендован; но, очевидно, помимо общемusыкальной и специально-пианистической одаренности мы имеем в данном случае дело еще с какой-то особой чертой надмузыкального свойства, тем, что гораздо позднее Юрий Башмет назовет умением справиться с собственным комплексом, распорядиться всем тем богатством, которое дано от природы.

Став на путь концертирующего артиста, Рихтер остался тем же автодидактом и в решении новой задачи, которую он перед собой увидел: обрести такое мастерство, которое позволяло бы ему играть все, что он захочет, и так, как он захочет, а точнее — так, как того может потребовать всякая новая осваиваемая им музыка. И здесь проявилась синтетичность его общехудожественного мышления, коренящаяся, кроме прочего, в слиянии национальных черт, входящих в его «комплекс» наряду с музыкальными и иными талантами: безудержной, нерассуждающей русской стихийности, эпически-былинного размаха (нейгаузовский «древний Святослав»!..) и высочайшего первозданного немецкого идеализма с его идеалами нравственности, духовной дисциплины — вкпе с неуклонной, методичной устремленностью к поставленной цели. (Лесковский и шиллеровский герой в одном лице!..) На деле, конечно, этот русско-немецкий симбиоз в рихтеровском «комплексе» намного сложнее, диалектичнее — уже хотя бы потому, что «русское» — это не только безрассудство и отвага, а немецкое — не один лишь «идеализм» («геттингенская душа» — по Пушкину) и Ordnung, «железная воля» и т. п. За очевидной необъятностью вопроса ограничимся здесь лишь одним замечанием-ссылкой: по мнению Д. Рабиновича, склонность к упорядоченности, доходящую даже до известного педантизма, Рихтер унаследовал как раз от русской матери, в то время как более типичные русские черты — застенчивость, мягкость, склонность к «рефлексии» и эмоциональным перепадам настроения — от отца-немца («венца по натуре» — уточняющее определение самого Рихтера). Но... прервем здесь это затянувшееся отступление («нырнув» в рихтеровский океан, не всегда знаешь, где вынырнешь) и попытаемся, хотя бы с внешне-зримой стороны, очертить контуры его автодидактизма. «Что» и «как» в его творческом и рабочем процессе неразделимы (как было и в юношеские годы), новая виртуозность рождается в ходе освоения новых репертуарных пластов, и сама методика и технология процесса — при первичном знакомстве — способна обескуражить кого угодно. Нейгауз, лучше всех знавший на практике «кухню» рихтеров-





ской самоподготовки, рассказывал без малейшего «педагогического» смущения:

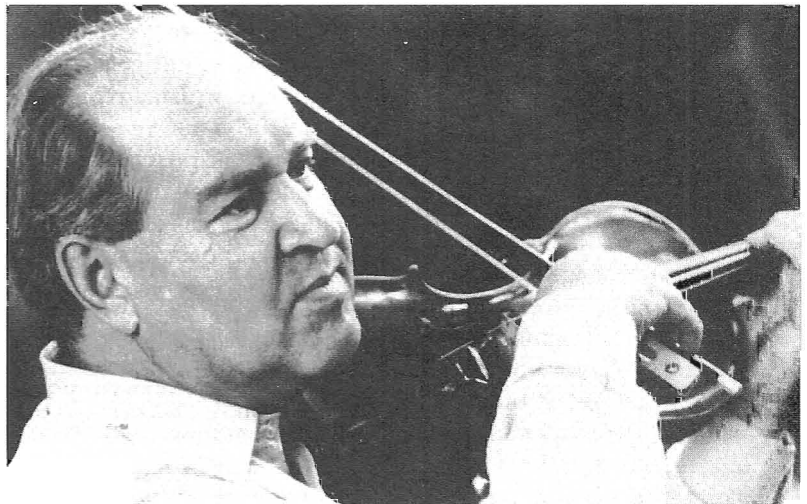
Если бы кто-нибудь за дверью услышал, как занимается Рихтер, он мог бы при некоторой неосведомленности счесть его за «немузыкального чудака»: играют без остановки — две страницы сверху донизу, потом повторяются по многу раз, затем идут следующие две страницы и так далее до конца.

Записи В. Чемберджи, свидетельницы «домашних» занятий Рихтера уже на пороге его 70-летия, подтверждают, что этот «постраничный» — «маломузыкальный», по выражению Нейгауза, а на чей-то взгляд и «антимузыкальный» — способ выучивания новых (и повторения старых) произведений сохранится у него до конца.

Непостижимо и необъяснимо! — со стороны. Но для него самого — абсолютно естественно и единственно возможно. Впрочем, главное, по существу, не в этом, а в той невероятной интенсивности рабочего процесса, что скрыта за подобной «постраничной» проработкой. Так, соната Прокофьева выучивается за четыре дня. «Дикая охота» Листа — за два. Три концерта (Первый Рахманинова, Первый Глазунова и концерт Римского-Корсакова) потребовали от него на подготовку ровно одну неделю.*

Знающие и слышавшие скажут, конечно, что наиболее невероятное — само исполнение, художественный результат, достигнутый после такой вот «авральной» подготовки. Вот где еще «риск» и «отвага» — и, конечно, непоколебимая вера в себя, без которой все обернулось бы жестоким разочарованием, если не полным фиаско. Как непохоже это на обычную, общепринятую практику, когда будущие репертуарные произведения месяцами, а то и годами «обкатываются», отшлифовываются в тиши каби-

* Об этом пишет Г. Нейгауз в книге «Искусство фортепианной игры», замечая, правда, что один из этих концертов — рахманиновский — Рихтер играл раньше.



Давид Ойстрах



нетных занятий, обсуждаются с педагогом (или кем-нибудь из коллег) и выносятся на эстраду уже в абсолютно выверенном, до малейших деталей продуманном и прочувствованном виде. Сказанное не следует понимать так, будто Рихтер выносил на эстраду «недоработанные» произведения — просто у него было свое понимание «готовности» вещи и собственной готовности к ее исполнению, включающее, в частности, и такое положение, идущее скорее всего от опыта его работы в оперном театре, что подлинная готовность проверяется только на сцене, и там же, как правило, совершается «дозревание» произведения. Подтверждением этому служат его личные признания, записанные Я. Милыштейном:

«У меня нет каких-то определенных сроков готовности к концерту. Я не считаю себя окончательно готовым ни за пять дней, ни за три дня, ни даже за один день». «Неудача никогда меня не обескураживает. Я не бросаю вещь, если она не получилась у меня на концерте так, как мне хотелось, я продолжаю работать над нею и играю ее до тех пор, пока она не станет получаться».

Эти высказывания, при всей их внешней простоте, таят в себе и глубину, и нестандартность, и вместе с тем отрицание известных истин музыкальной педагогики и практики: ведь большинство признанных музыкантов убеждены, что выносить на суд аудитории можно лишь те вещи, которые окончательно выверены в процессе предварительной домашней работы. Значит ли это, что Рихтер идет на какие-то компромиссы с артистической совестью? Или же проявляет излишнюю самонадеянность? Так и в самом деле можно было бы подумать, если бы речь шла о ком-нибудь другом. Но Рихтер...

Однажды я сам слышал, как фугу Шостаковича он повторил раз сорок подряд. Рихтер конечный предел слышит иначе, чем другие музыканты. Цикл моцартовских сонат мы много раз играли в 1974—1975 годах... Но полтора года назад (сказано в 1982 году.— В. М.) работа пошла заново: двадцать—тридцать раз за репетицию одно и то же... * (Олег Каган).

* Эта и следующие цитаты приводятся по очерку Н. Зимяниной «О Рихтере».

Еще удивительнее, что каждый из этих двадцати раз Рихтер требует полной отдачи. У него стерта грань между занятием, репетицией и концертом. Большинство музыкантов сочли бы на каком-то этапе, что произведение готово. Рихтер именно в этот момент только начинает над ним работать... (Наталья Гутман).

Исполнение выверяется до мельчайших деталей. Невероятная какая-то честность. Он никогда не позволит никакой халтуры, я не имею в виду — ноты не те сыграть, я имею в виду честное отношение к самому произведению: должна четко отстояться концепция, должны быть исключены технические случайности. Час за часом, год за годом такой работы — и он вышел на высочайший профессиональный уровень, давным-давно... (Юрий Башмет).

В свете всего этого можно представить, что означают на деле рихтеровские «я не считаю себя готовым» или «если вещь не получилась». Самое лучшее исполнение может быть улучшено, музыка — неисчерпаема, мнимая «готовность» произведения — всего лишь временная иллюзия, и эти с виду абстрактные, идеально-умозрительные тезисы обретают плоть и явь, когда речь идет о Рихтере. Еще одна выдержка, из которой нельзя, по-моему, выбросить ни одного слова, — безупречное тому свидетельство. (Автор — тот же Юрий Башмет.)

Когда мы с группой музыкантов возили на гастроли программу Хиндемита и Берга, я был свидетелем двенадцати исполнений концерта Берга, страницы переворачивал Святославу Теофиловичу. Признаться, в первый раз мне это сочинение было непонятно. И во второй раз оно воспринималось тяжело, потом лучше, лучше — и мне показалось, что в седьмой раз они сыграли его просто божественно, дальше некуда, дальше может быть только хуже. Ничего подобного! Самым лучшим было двенадцатое исполнение. В чем же оно улучшалось, вот загадка. Качество давно было стопроцентное, и продуманность, и степень отдачи — все было максимальным... Он какой-то бездонный, Рихтер.

Юрий Башмет

(Для меня лично в этом коротеньком отрывке — тоже некая «бездонность»... и, конечно, «невероятная честность»: исполнитель — Рихтер, слушатель — Башмет, и при этом — «в первый раз сочинение было непонятно!»..)

Хотя процитированные здесь фрагменты переносят нас в более поздние десятилетия рихтеровской биографии, когда крупнейшие музыканты мира почитали за честь выступать с ним, учиться у него, мы можем себе представить, какова была самоотдача и интенсивность работы молодого Рихтера, когда он «учился» сам. То была поистине «большая работа», масштаб которой поражал и изумлял «посвященных» в такой же мере, как его концерты — широкую публику. И здесь редко кто из писавших о Рихтере обходился без превосходных степеней, определений и эпитетов типа «титанический», «сверхчеловеческий» и даже, по отношению к работоспособности, — «чудовищная» (Д. Рабинович). Он занимался, бывало, по 10—12 часов в сутки (уменьшая эту цифру в дни концертов), давая при этом по сотне и более концертов в сезон (в поздние годы эта норма в среднем уменьшилась, но свой личный рекорд — 150 концертов в сезон — Рихтер поставил в 1986 году, проехав всю страну от Бреста до Владивос-





Галина Писаренко

тока и обратно — до Москвы, при этом выступал еще в Европе и Японии); его сольный репертуар, содержавший в середине 40-х годов примерно 15—20 программ, не считая концертов с оркестром и ансамблевых сочинений, — к середине 60-х составлял уже более сотни программ: число, даже некоторыми профессионалами воспринимавшееся как «гипербола». Но таков был Рихтер: что для других — гипербола, для него было — норма, как в количественном, так и в качественном отношении; так что мир со временем к этому даже «попривык» и перестал удивляться: Рихтер есть Рихтер!

Постоянная нацеленность на максимум — вот глубоко сокрытый двигатель рихтеровского искусства и жизненного поведения. Сокрытый потому, что никаких деклараций, широкоэщательных заявлений, критики, полемики или поучений в адрес коллег Рихтер никогда не допускал (хотя, разумеется, это не означало отсутствия оценок с его стороны, в том числе, случалось, и резких, и негативных), предпочитая доказывать свою правоту непосредственно за роялем. Но сколько было тех, кто, прямо или косвенно, испытали на себе меру воздействия рихтеровской педагогики, основанной прежде всего на личном убеждении, проверенной на личном опыте и выражаемой ненавязчиво, но с непоколебимой уверенностью.

Один из таких советов-уроков касается работы вообще — такой, какая враз, в один прием не делается. Речь идет о критикуемой Нейгаузом стандартной методике «поступенного» овладения музыкальным материалом, происходящего, по образному выражению Генриха Густавовича, по принципу «разогрева кастрюли»: в первый день произведение изучается «в общих чертах» — кастрюля начинает разогреваться, но вы ее снимаете с плиты прежде чем она закипит; на следующий день остывшая кастрюля снова ставится на плиту и все начинается сначала; в итоге — масса затраченного времени, а результата нет. Вот категорическое мнение самого Рихтера на этот счет, полностью совпадающее с рекомендацией учителя:

Вообще, ваши занятия, репетиции неправильны, если вы думаете так: сегодня только ноты, вполголоса, завтра мы прибавим то-то, послезавтра освободим себя и т. д. Нет, нужно брать маленький кусок, но включаться целиком. Полный эмоциональный накал, полное включение всего, всех мыслей, всех ваших сил, всего вашего состояния, всего организма — вот тогда будет результат. Лучше маленький кусок, но сразу на него накинуться. Очень мало музыкантов пользуются этим методом. А он единственно правильный и наиболее эффективный.*

По рассказу Галины Писаренко, ученицы Н. Дорлиак, слова эти сказаны были Рихтером в период их совместной работы над «Песнями безумного муэдзина» (1981 год; эта работа положила начало новому рихтеровскому ансамблю, в исполнении которого затем звучали еще романсы Метнера, Бриттена, Грига). Стоит ли добавлять, что заложенная в них мысль содержит некий осно-

* Зиямянина Н. О Рихтере.

вополагающий принцип, касающийся не одних лишь музыкантов и не только музыкальной работы; и сколько еще подобных нестандартных идей содержит рихтеровский опыт — для каждого, кто хоть однажды задумывался над педагогическими проблемами или оказывался в положении автодидакта.

* * *

В 1950 году Рихтер был награжден Сталинской премией 1-й степени (с 1966 года эти премии стали называться Государственными, но еще раньше, в 1956 году, были учреждены Ленинские премии; первым среди музыкантов ею наградили Прокофьева — посмертно, в 1957 году. Рихтер также получит эту премию — в 1961-м, вслед за Ойстрахом и одновременно с Мравинским). В том же 1950 году, в мае, он впервые выезжает за пределы СССР в составе делегации советских артистов, принявших участие в музыкальном фестивале «Пражская весна». Рихтер сыграл в Праге три концерта с оркестром Чешской филармонии, которым дирижировал Кирилл Кондрашин (один из них — Второй Брамса — был записан 23 мая фирмой «Multisonik»; в Союзе эта запись не выходила), и сразу же стал любимцем пражской публики, но следующей встречи ей пришлось ждать еще четыре года, когда состоялась первая большая поездка артиста по странам Восточной Европы, положившая начало его всемирной славе; Рихтеру было тогда 39 лет — на три года больше, чем Листу в год 1847-й, когда концертами в Одессе и Елисаветграде он завершил свою публичную деятельность концертирующего пианиста.

4 марта 1954 года состоялся первый концерт Рихтера в Будапеште. Согласно гастрольному графику он должен был дать в венгерской столице один или два концерта, но уже первый из них вызвал такой восторг публики, что график, по настоянию принимавшей стороны, был изменен, и Рихтер выступил в Будапеште еще около двадцати раз, при этом все выступления проходили в переполненных залах и сопровождались овациями, каких эти залы, по утверждению очевидцев, не помнили со времен Листа. Тогда же, в одной из самых первых рецензий, датированной 7 марта 1954 года, известный венгерский музыкальный писатель и критик Ш. Асталаш написал знаменитую фразу: «Собственно, есть два пианиста — Ференц Лист и Святослав Рихтер. Первого я не слышал. Второго знаю». (Спустя семь лет ее процитирует Нейгауз, «оправдываясь» перед критиковавшими его недавно вышедшую книгу за неумеренные, по их мнению, похвалы в адрес Рихтера.)

Вообще, по музыкальным рецензиям, особенно же по рецензиям, имеющим «концертный» уклон, посвященным музыке в ее живом бытии, можно судить, как изменялся мир — от эпохи к эпохе, от десятилетия к десятилетию. Эпоха Рамо и Генделя зримо, даже с нашего расстояния, отличается от эпохи Гайдна и Моцарта; Паганини, Лист, Тальберг, Серве, Вьётан — уже другой мир, затем Рубинштейн и Бюлов, Крейслер и Рахманинов, Шляпин и



Владимир Горовиц

Карузо, и вот мы уже в «современности», где Горовиц и Гульд, Рихтер и Ростропович, Фишер-Дискау и Нестеренко, и три великих тенора обнявшись поют вместе перед стотысячной аудиторией, собравшейся на олимпийском стадионе, и Девятая симфония звучит над площадью, заполненной людьми, по случаю вступления в должность нового главы государства. А с другой стороны, не только о бушеваниях страстей на концертах Паганини и Листа, но даже и об отделенных какой-то полусотней с лишним лет «великопостных оргиях», в которые превращались, по свидетельству Мандельштама, петербургские концерты Гофмана и Кубелика, и об еще более близких по времени «неистовствах» публики на концертах молодого Горовица (совсем недавно, уже 80-летним, услышанного — услышанного ли? — или только увиденного? — теми, для кого память о его молодых триумфах лишена была и прежнего ореола, и настоящей ностальгии) — обо всем этом нынешний слушатель, он же читатель, родившийся где-то в пору тех самых первых зарубежных поездок Рихтера, на «изломе» столетия, узнаёт ... испытывая легкое недоверие, а то и недоумение (что они, Гофман и Горовиц, рок-звезды, что ли? Ну, послушали, похлопали, наверное, погромче и подольше обычного, ну, встали, и что здесь особенного? Тоголевская формула — «Александр Македонский, конечно, герой, но зачем же стулья ломать?» — перекочевала исподволь в негласный «мысленный обиход» нашего времени и в свод правил музыкально-литературного этикета: всё — в меру, и похвалы гениальности и... сама гениальность. Оксюморон — из ряда многих, привычных сознанию современного человечества, живущего в условиях избыточной и нефилтруемой информации. Представляется, появивсь в наши дни на концертных подмостках вдруг ожившие Лист или даже сам Бах —... и всё было бы «в меру»: и восторги публики, и критические рецензии. Одно из печальных следствий инфляции слов — или утраты чувств? А может быть, утраты меры вещей?..).

Разумеется, публика концертов Рихтера (Ойстраха, Стерна, Гульда, Ростроповича, Фишера-Дискау) не ломала стульев, не била окон и люстр, вообще — выражала свои чувства вполне цивилизованным образом. В конце концов, не так уж существенно, сколько минут длилась овация после концерта, сколько раз артиста вызывали, сколько было бисов, аншлагов и т. п., — однако всему тому, что доходит до нас в виде внешних описаний наиболее памятных музыкальных событий разных времен, сопутствует почти всегда некая художественная содержательность. Находившая свое выражение и в эпоху звукозаписи, и до нее примерно одинаковым образом — путем предельности оценочных суждений, той самой «ломки критических стульев», в которой иные трезвомыслящие критики упрекали Нейгауза, как в свое время другие упрекали тех, кто «ломал стулья» под впечатлением игры Листа, Моцарта, Кина, Сальвини, Рубинштейна, Шаляпина и т. д.

Объективно содержательность, о которой речь шла выше, обнаруживается — при наличии желания и возможности — в за-

писях игры артиста, особенно если это записи живые, сделанные с концерта, сохраняющие хотя бы частично ту самую атмосферу наэлектризованности, которая сопутствовала большинству рихтеровских выступлений. Но и порожденный той звучащей, «объективной» реальностью слушательский субъективизм тоже имеет свою ценность. Хотя бы уже в историческом плане, о чем, впрочем, пусть судит сам читатель по следующей подборке цитат — ныне уже дальнему временному эху первых рихтеровских концертов за пределами родины.*

Возможно, спустя десятилетия, слушая какую-нибудь пластинку Рихтера, нынешние его слушатели расскажут своим сыновьям и внукам, что в марте 1954 года сами слышали этого гениального музыканта, так же как нам рассказывали те, кто мог слышать в свое время Листа (Ш. Асталощ).

Весь музыкальный мир может в эти дни завидовать Праге (Газета «Свободное слово». 1954. Май).

Рихтер — пианист удивительной внутренней концентрации. Порой кажется, что весь процесс музыкального исполнения происходит в нем самом. «Мефисто-вальс» Листа и Седьмую сонату Прокофьева я слышал и видел в исполнении крупнейших пианистов. Интерпретация Рихтера явилась для меня попросту первым исполнением... Пусть простят мне эту формулировку Аррау и Флиер, Петри и Гизекинг, Гилельс и Горовиц (Ежи Брошкевич**). Варшавский еженедельник «Культурное обозрение». 1954. Ноябрь).

Рихтер — это комплекс пианиста-виртуоза с блеском Рахманинова и Горовица, с ритмом, присущим ему одному, с глубиной, проникающей в самую суть музыки, и с невообразимой фантазией и поэтичностью (Дж. Кетчен***). Величайший в мире. — Лондон, журнал «Records and recordings». 1958. Февраль).

Советский пианист принадлежит к тому разряду музыкантов, которые прокладывают новые пути в развитии искусства (Софийская газета «Народная культура». 1958. Март).

Играющий Рихтер — это сама музыка (Бухарестская газета «Скынтейя». 1958. Март).

45-летний Рихтер — самый значительный из живущих пианистов. «Большую сонату» Шуберта я слышал у Гизекинга, Шнабеля и Кемпфа; у Рихтера она была еще выразительнее и поэтичнее. «Токката» Шумана звучала как новое, до сих пор не раскрытое произведение... Сочинения Прокофьева... «Забывшие вальсы» Листа... Дебюсси. Сказать, что же удастся ему лучше, совершенно невозможно (П. Мур. Немецкий журнал «Fono Forum». 1960. Январь).****

* Цитаты взяты из книги В. Дельсона «Святослав Рихтер».

** Известный польский писатель и музыкальный критик, автор одной из популярнейших книг о Шопене «Kształt miłości» («Образ любви»). 1-е изд. 1952.

*** Известный американский пианист (1926—1969), один из талантливейших в своем поколении. Дебютировал в 11-летнем возрасте, исполнив Двадцатый концерт Моцарта с Филадельфийским оркестром. Статья написана в основном на материале первых пластинок Рихтера, вышедших к тому времени в странах союзнера, за пределы которого Рихтер был выпущен лишь два года спустя.

**** В 1957 году Рихтер совершил поездку в Китай («знаменательную», по определению В. Дельсона). К сожалению, ни в нашей печати, ни в других доступных по настоящее время источниках не удалось найти никаких подробностей этой поездки; также сам Святослав Теофилович нигде о ней не упоминает. Известно, что китайский пианист Лю Ши-Кунь, получивший 2-ю премию на I конкурсе имени Чайковского в Москве, слушал Рихтера в его концертах и отзывался о них как об одном из сильнейших впечатлений своей музыкальной жизни. В годы «культурной революции» в Китае Лю Ши-Кунь вместе со многими другими артистами и деятелями культуры подвергся моральным и физическим унижениям и прекратил концертировать. После 1957 года Рихтер в Китай не ездил.

Н. С. Хрушев принимает
Вана Клайберна в своей
резиденции в Вашингтоне,
25 сентября 1959



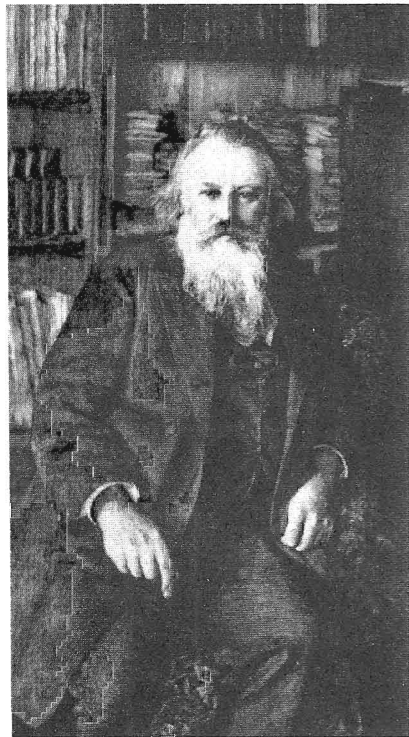
Летом 1958 года, после конкурса имени Чайковского, в Москву приехал на гастроли знаменитый Филадельфийский оркестр под управлением Юджина Орманди — оркестр и дирижер, с которыми еще в довоенные годы Рахманинов сделал, в частности, всемирно известные записи всех своих фортепианных концертов и Рапсодии на тему Паганини (в записях Второго и Четвертого концертов дирижировал Л. Стоковский). Рихтер сыграл с Орманди Пятый концерт Прокофьева — впервые после 1940 года, и это выступление получило высочайшую оценку самого дирижера и оркестрантов. Теперь встал вопрос о поездке Рихтера в США. В обстановке наметившегося потепления в отношениях между двумя странами (в это потепление наряду с политиками внесли свою лепту и музыканты: премьер Хрущев обнимал Вана Клайберна и дружески с ним беседовал на приеме в Кремле, устроенном в честь победителей конкурса, а спустя непродолжительное время тогдашний хозяин Белого дома, Дуайт Эйзенхауэр, принимал у себя Клайберна вместе с Кириллом Кондрашиным) оставлять Рихтера, при его стремительно нарастающей мировой известности, «полувыездным», не снисходя при этом до каких-либо «здравых» аргументов, было уже непросто. К тому же развил необычайную — хотя для себя вполне привычную — активность главный музыкальный импресарио Соединенных Штатов Соломон Юрок (между прочим, уроженец Одессы), в свое время организовывавший гастроли Гофмана и Крейсlera, успевший уже показать американской публике Ойстраха и Гилельса и теперь прилагавший все усилия, чтобы познакомить ее еще с одним музыкальным «чудом» Советской России — Святославом Рихтером. В конце концов решение было принято на высшем уровне — сам Никита Сергеевич сказал: пусть Рихтер едет. И Рихтер поехал, вер-

нее, поплыл — на пароходе «Куин Мери», 3 октября 1960 года взявшем курс к берегам Америки.

Вообще, тот год выдался для него довольно напряженным: в феврале прошли концерты в Румынии и Чехословакии (сонаты Гайдна и Бетховена, Шопен — четыре баллады, избранные этюды, скерцо); весной — снова Прага, затем — Варшава, участие в музыкальных торжествах в честь 150-летия Шопена; май — концерты в Финляндии («Бетховенский вечер пианиста был более чем вершиной исполнительского мастерства». «Казалось, что сам Бетховен сидел за роялем»); июнь — бетховенская программа в Ленинграде, сентябрь — концерты в Москве. И уже 16 октября — Америка, первый концерт: с Чикагским симфоническим оркестром под управлением Эриха Лейндорфа Рихтер играет Второй концерт Брамса.

Об этом концерте, как и о его авторе, занимавшем в рихтеровском репертуаре свое особое, «неделимое» место, в нескольких словах не скажешь. Возможно, это лучший фортепианный концерт в мире, если принять, конечно, что может быть вообще лучший концерт, лучшая симфония, лучшая соната. В нем есть нечто не поддающееся словесному толкованию: он сложен и прост, ясен и таинствен, радостен и печален; в нем «тоска гигантов» соединена с лирикой и весельем обыкновенного человека. Он — от первой до последней ноты — сплошь музыка, пение, так он «пропеваётся», например, в одной из прекраснейших, классических записей Эдвина Фишера и Вильгельма Фуртвенглера; но уже у Гилельса и Ойгена Йохума песенность почти не ощутима, на первом плане — симфонизм, глубина и образность мироощущения; наконец, Джон Лилл и Геннадий Рождественский дают в своей записи образец блестящего концертного прочтения — *grande style*, и это прочтение никак не спутаешь с услышанным у Клаудио Аррау или у Артура Рубинштейна, у Башкирова, Клайберна, Наседкина и других. И при этом каждый раз Брамс остается Брамсом (и Фишер, и Гилельс, и Клайберн тоже остаются сами собой), ибо все, что есть в этой музыке «большого, чем сама музыка», по слову Н. Мясковского, передано исключительно музыкально. Не только богатство содержания и глубина внутреннего мира композитора, но и чистота и безупречность их музыкального выражения привлекают к нему лучших пианистов, и вот, может быть, по этому сочетанию Второй концерт Брамса — лучший.

Рихтер играл его со многими дирижерами и оркестрами. После одного из исполнений (с оркестром Бухарестской филармонии под управлением Джордже Джорджеску) к Генриху Нейгаузу подошел известный чешский музыкант со словами: «Рихтер — бог». На что Нейгауз ответил: «Вы забыли еще об одном боге — Брамсе». Свое сокровенное было в отношении к Брамсу и у Станислава Нейгауза. Один из его учеников, Е. Левитан, вспоминал, как в последнюю их встречу в Переделкино, за полтора месяца до смерти учителя, слушал вместе с ним рихтеровскую запись: «Давайте Рихтера послушаем, как у него божественно зву-



Иоганесс Брамс

чит вторая тема во второй части В-dur'ного концерта Брамса, что-то невероятное»... «Бог», «божественно» — разные слушатели, разные времена. «В монументальной рихтеровской интерпретации В-dur'ного концерта Брамса величие и камерность, буря и тишина, колоссальный напор и «саморастворение», не уничтожаясь, сплавляются в более высоком единстве» (Д. Рабинович). «Огромно, грозно у Рихтера концерт... Концерт покоряет, но не утешает... в нем нет покоя и тепла...» — Л. Гаккель о записи концерта с Э. Лейнсдорфом; и он же, но уже спустя восемь лет: «он [Рихтер] в концерте Брамса иной (запись с Л. Маазелем); активность духа прежняя, но теперь это не только напор, но и ласка, и элегичность». Здесь добавим лишь, что брамсовская ласка и элегичность — свои, особые, не похожие ни на шопеновские, ни на шубертовские, ни на григоровские; они подобны улыбке на суровом и хмуром лице, улыбке редкой, но всякий раз лицо озаряющей и навсегда запоминающейся; может быть, поэтому и Станислав Нейгауз, и многие другие музыканты, поэты, писатели не могли слушать без слез Росо Allegretto его Третьей симфонии, и лучшая в мире — по краткости и емкости — музыкальная «рецензия» посвящена музыке Брамса:

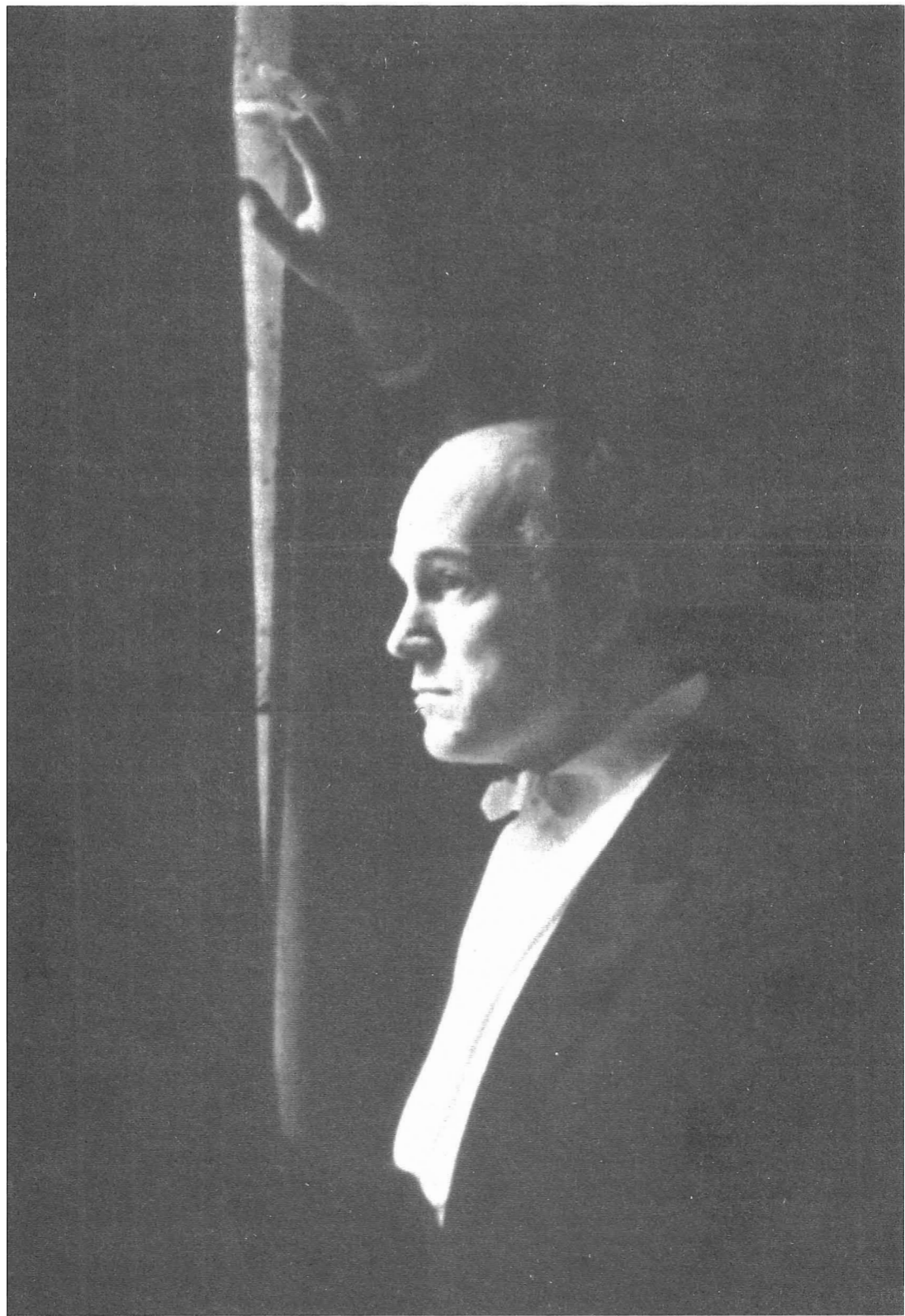
Мне Брамса сыграют — я вздрогну, я сдамся (Б. Пастернак) —

самой бесслезной в самых проникновенных своих страницах. Бесслезен Брамс и у Рихтера — не только в концерте, но и в Квинтете фа минор, в скрипичных сонатах с Давидом Ойстрахом и Олегом Каганом, в незабываемых Интермеццо, балладах, рапсодии последних опусов, где слезы растворены в чем-то необъятном и «как детство чистом» — и от этой чистоты наворачиваются слезы у слушателя, иной раз и при одной мысли об этой музыке, а не «в зале концертной» — вновь беру в «свидетели» Пастернака. Таков Брамс и, в общем, таков Рихтер.

Ту запись Второго концерта Брамса с Лейнсдорфом, сделанную на второй день после первого выступления, Рихтер называл одной из худших своих записей. «На этой записи настоял Юрок. Я играл концерт, будучи в плохой форме». Нам остается только сопоставить эти слова с приведенным у В. Дельсона свидетельством самого Юрока о состоявшемся накануне концерте:

...успех был поистине фантастическим. Артиста вызывали на сцену двенадцать раз. Капельдинеры «Оркестр-холла», обслуживающие этот зал лет тридцать-сорок, говорили, что ничего подобного им не приходилось видеть. Достаточно сказать, что мне пришлось увозить Рихтера в отель тайком через черный ход. Иначе восторженная публика не дала бы ему прохода.

19, 23, 25, 28, и 30 октября прошли концерты Рихтера в Карнеги-холле, которые были полностью записаны на пластинки (фирмой «Columbia» и компанией «CBS SONY»). Как «великий день моей долгой музыкальной жизни», «исключительное явление XX века» охарактеризовала первый из этих концертов Розина Левина-Бесси, выпускница Московской консерватории



1898 года, известная пианистка и педагог, учившая Клайберна, Джона Браунинга, Мишу Дихтера и других всемирно известных пианистов. Но, может быть, более чем сама игра говорят нам о Рихтере-музыканте, Рихтере-художнике программы, избранные им для своего дебюта:

Мы не знаем другого артиста, который решился бы впервые предстать перед публикой крупнейшего концертного зала Америки с программой, на две трети состоящей из репертуарных раритетов! — писал Л. Гаккель.

Карнеги-холл практически со дня основания был залом артиста — мировой знаменитости, демонстрирующей свои исполнительские достоинства избранной аристократической публике. Эта публика приходит слушать Гофмана, Крейсlera, Рахманинова, Менухина; что они играют, какую музыку — сверхпопулярную или малоизвестную, — это не так существенно, важна личность исполнителя. Рихтер сразу же выразил свою личность тем, что с первого концерта превратил этот зал в зал композитора: публике, пришедшей «на Рихтера», был представлен Бетховен — пять сонат, Третья, Девятая, Двенадцатая, Двадцать вторая и Двадцать третья, из коих одна лишь последняя, «Аппассионата», принадлежит ряду «мировых шедевров». Вновь, как всегда, путь наибольшего сопротивления, избираемый с абсолютной чистотой артистических намерений, по велению инстинкта художественной совести, и воплощаемый с величайшей свободой и убежденностью.

Второй концерт: Прокофьев. Снова — один автор, и какой! Скорее всего, это был первый за всю историю Карнеги-холла клавирабэнд, целиком посвященный прокофьевской музыке. Еще сорок лет назад сам автор, выступая в Америке как пианист, не решался занимать внимание публики на протяжении целого вечера собственными сочинениями и, кроме них, играл классиков — Бетховена, Шопена, Рахманинова. Просвещенные критики в ту пору изощрялись в остроумии: «Рецепт сочинения подобной музыки столь же несложен, как способ варки яиц. Напишите первое что пришло вам в голову, затем... поставьте беомоли вместо дизезов и наоборот — музыка готова». Разумеется, за прошедшие сорок лет не только рецензенты, но и массовый слушатель несколько «продвинулись» в понимании современной музыки: Горовиц, например, играл Седьмую сонату Прокофьева и другие пьесы, исполнялись уже симфонии Шостаковича, понемногу извлекалось из безвестности самобытнейшее творчество Айвза, крупнейшего из всех родившихся доньше в США композиторов, — но и в этих условиях прокофьевский клавирабэнд представлял, по замечанию Л. Гаккеля, «весьма смелое начинание, тем более что в программе стояла Шестая соната, пьесы среднего периода и другая, почти неизвестная в Америке музыка*». Но кому же, спрашивает-

* В концерте 23 октября исполнялись «Пейзаж» и «Пасторальная сонатина», из оп. 59, «Мысль», оп. 62 №3, Шестая и Восьмая сонаты; на бис — Гавот из «Золушки» и две прелюдии Рахманинова (ре мажор и соль минор).

ся, было представить американской публике Прокофьева не как экзотику, а как классику, богатую мыслью, эмоционально общительную и прекрасную в своих формах?»

Наконец, в третьем концерте Рихтер дает «смешанную» программу: играет в первом отделении Гайдна — До-мажорную сонату (восхитительную: по темпераменту, мудрости, ясности, конструктивному мастерству)* и Шумана — три Новеллеты; во втором — Дебюсси: «Образы», «Бергамасскую сюиту», две прелюдии («Ветер на равнине» и «Холмы Америки»), «Остров радости». Три мира — три века музыки мира: классическая ясность вечных истин, «не смущаемых роковыми загадками бытия» (Д. Рабинович); страстные порывы и робкие признания, меланхолическая задумчивость и фантастические видения — вечно юношеский романтизм Шумана и неизбывный, от времен папирусов и клинописи длящийся романтизм мира; наконец, величайшая свобода и величайшая сосредоточенность, с какой художник уже нашего века проникает в суть природы, словно возвращая дар прямой собственной речи ее предметам и явлениям: ветру, воде, деревьям, облакам — всему, что существовало еще прежде человеческого сознания. В каждом из этих миров Рихтер — у себя дома; Л. Гаккель приводит следующую цитату из рецензии-отклика на этот концерт. «Такого исполнителя, конечно, еще никто не слышал. У Рихтера он [Дебюсси] не столько импрессионист-пейзажист, сколько мыслитель, исследующий бесконечные оттенки чувств». Полностью соглашаясь с первой частью этой цитаты, Л. Гаккель возражает против второй, полагая, что в рихтеровском прочтении Дебюсси главным является все же *impression* — впечатление от единого мига жизни, цельного до неподвижности», что Дебюсси у Рихтера — «это именно картина, пейзаж, притом пейзаж без человека; рихтеровский Дебюсси не драматургичен, дыхание его бесстрастно, как дыхание природы». Субъективно, в этой оценке — целая программа, зерно искусствоведческой коллизии, выходящей за пределы исполнительского искусства и даже за пределы музыки как таковой, и с точкой зрения нашего критика хочется мгновенно и безоговорочно согласиться: да, для Дебюсси природа — самодовлеющая ценность, превосходящая чье-то личное переживание или размышление о ней, и это составляет гармоничнейший консонанс с рихтеровским «надличным», универсальным восприятием музыки, которая «превыше страстей человеческих», хотя и не чужда им.

Но в музыке «точка зрения» неизбежно есть и «точка слуха», и, находясь в этой точке, слушатель, который, по Бузони, «проделал свою половину работы», всегда имеет право сказать: я так это слышу. И именно игра Рихтера, подчиненная некоему единому закону, предоставляет бесконечное поле для слушательских восприятий и толкований, причем последнее не абстрактная фраза:

* Первая тема второй части этой сонаты представляется «прообразом» темы 4-й части Одиннадцатой сонаты Бетховена — той, о которой Антон Рубинштейн говорил: «Это одна из прелестнейших страниц Бетховена. Что может сравниться с очарованием первого мотива? В какой опере можно найти что-либо подобное?»



Артур Рубинштейн

достаточно вспомнить, как после исполнения им моцартовских сонат в Зальцбурге разделились мнения критиков — опытных профессионалов и соотечественников Моцарта.

Одни сказали, что я играю Моцарта излишне академично, сухо, другие, напротив, упрекали меня в том, что я романтизирую Моцарта. Вот и пойми — как же я играл на самом деле.*

В четвертом и пятом своих нью-йоркских концертах Рихтер играет еще две программы (Седьмая соната Бетховена, прелюдии Рахманинова, Фантазия Шумана, Четвертое скерцо Шопена, Пятая соната Скрябина, пьесы Равеля. На последнем концерте присутствовал Артур Рубинштейн, говоривший позднее, что это было «что-то невероятное. Я имел слезы в глазах. Ему рояль отвечает так, как не отвечает другим пианистам»). Затем Рихтер отправляется в поездку по городам США, играет сольные программы, выступает с оркестрами (Первый концерт Бетховена, Второй Брамса, концерт Дворжака). Сыграв еще три концерта в Канаде, возвращается в Нью-Йорк, где 26 и 28 декабря проходят два его последних сольных концерта (второй — в Бруклине; в программах — Шопен, Шуман, Равель, Рахманинов, Прокофьев). Новый 1961 год застает его в пути — обратно, домой, где ожидают его поклонники, друзья, радостный Нейгауз. В том же году ему присуждается Ленинская премия — вместе с Евгением Мравинским, Александром Твардовским, Мартиросом Сарьяном, Григорием Чухраем, академиками Абрамом Иоффе, Николаем Амосовым: общество, что ни говори, по любому критерию — достойнейшее. Впрочем, для самого Рихтера знаки официального признания, по большому счету, никогда не играли роли, этот род честолюбия был органически чужд его натуре. И, может быть, вместо всех слов и рассуждений, которые в этой связи приходят на ум, лучше вспомнить «малопоэтичное», но глубоко верное высказывание Фаины Раневской: нужно просто работать так, чтобы даже сволочи тебя уважали. Рихтер, как и сама Раневская, был, безусловно, одним из тех, кому это удавалось.

* * *

И все же неужели за всю его жизнь не было у Рихтера неудач, плохих концертов, хотя бы попросту «рядовых», «проходных» исполнений каких-то произведений? Неужели не было в его игре недостатков, общего или частного характера, на которые бы указывали понимающие люди из числа его слушателей или коллег-музыкантов? Ведь критиковали, порой жестоко, и Шалапина, и Листа, и Антона Рубинштейна, даже самого Баха, самого Моцарта!

По сути, критиковать Рихтера одновременно и трудно, и просто. Он сам, его личность — в тени музыки; критиковать его игру с каких-то общеэстетических позиций почти равносильно тому, что критиковать Брамса или Скрябина, Моцарта или Дебюсси, критиковать недостатки самой музыки — в этом отношении Рих-

* Милыпштейн Я. По следам бесед со Святославом Рихтером.



Святослав Рихтер, 1956

тер, в сущности, «неуязвим», исключая, может быть, какие-то отдельные случаи. С другой стороны, нет ничего проще как опровергнуть, к примеру, очень многое в фортепианном Шуберте, оценивая его исключительно по шопеновскому критерию, или произвести, на той же эстетической основе, опыт мысленного «взаимоуничтожения» фортепианных концертов Моцарта и Прелюдий Дебюсси. А ведь слушатель — просвещенный, имеется в виду — чаще бывает, по «камертону» своего слушательского восприятия, как раз «брамсист» или «скрябинист», «шубертианец» или «листианец», а не универсал; тут ему и карты в руки: ведь Рихтер играет и Скрябина, и Брамса, и Листа, играет много и «с лица необщим выраженьем», и каждое несовпадение этого лица с обликом «своего» Скрябина, Брамса и т. д. — уже повод для критики. (Лист недостаточно «демоничен», Скрябин мало «утончен» и недостаточно «полетен», Шуберт — «не сладостен», Бах — «не философичен» и т. д.) Конечно, в защиту Рихтера (если допустить, что он хотя бы в малейшей степени нуждается в «защите») тоже есть что сказать. Например, о его даре суггестии, о его способности убеждать, внушать даже несогласным свое видение событий и явлений, происходящих в мире (и не только музыкальном). Он, по его словам, «не терпевший навязывать свою волю посторонним людям», в музыке обладал этим даром в высшей, до сих пор неразгаданной, «неопознанной» степени. Кирилл Кондрашин рассказывал, как однажды, слушая Рихтера в зале, буквально похолодел, когда с пианистом вдруг стало что-то происходить: после нескольких неуверенных, «теряющихся» звуков он остановился... забыл музыку. Исполнялся «Забытый вальс» Листа... Другой похожий случай рассказан самим Рихтером:

Когда я был в Монреале, я играл там Семнадцатую сонату Бетховена. Все играют ее очень быстро, а там написано *largo*; я довольно удачно сыграл, и критика там была просто «замечательная»: «Очень странное впечатление от Рихтера: мы думали, что это такой опытный пианист, который не волнуется и все прочее, а он играл первую часть так, что мы все боялись, что он сейчас остановится»... Понимаете, это все те неожиданности, которые у Бетховена написаны и которые должны все время немножко действовать вам на нервы, а они не привыкли, они решили, что я от волнения потерял темп, а там темп все время ломается.*

В отличие от Кондрашина — профессионала! — канадские критики «попались» — поверили (хотя тоже, в общем, профессионалы).

Все подобные эпизоды, как бы они ни были занимательны, вполне вписываются в общее явление рихтеровской суггестии — неавторитарной, недиктаторской, из каких-то орфических глубин и далее происходящей. Хотя, конечно, одним внушением дело не исчерпывается — была еще и бесконечная работа.

* * *

Завершая эту главу, подводящую некоторый промежуточный итог рихтеровского пути, следует, быть может, прибегнуть к бо-

* Из путевых записей В. Чемберджи // Советская музыка. 1987. Май. С. 71.

лее-менее четкой формулировке. К описываемому периоду его искусство представляло собой уже такую данность, пребывало на такой высоте, где отдельные неудачи и недостатки не имеют — в плане целого — никакого значения.

(Ассоциации общемузыкального характера напрашиваются: Бах написал более тысячи произведений — разных форм, жанров и размеров, Гайдн — свыше ста симфоний, Бетховен — тридцать две сонаты. Можно задаться вопросом: все ли эти произведения Баха — шедевры? Все ли гайдновские симфонии достойны его гения? Или видоизменить тот же вопрос так: неужели, скажем, Четвертая бетховенская соната или Двадцать восьмая, или «коротенькие» Десятая и Двадцать седьмая — менее достойны звания «шедевров», чем «Аппассионата» и опус 111-й? И даже если так, даже если допустить, что существует неведомый критерий, по которому бесспорно можно отличить шедевры, так сказать, высшего ранга от низших, то и тогда — готовы ли мы предпочесть первые вторым? Не стали бы мы оплакивать в мире шопеновской музыки, во всем мире музыки, слышанной нами, потерю одной-единственной его мазурки? Одной, брошенной автором незадолго до окончания, им самим посчитанной «неудавшейся» шубертовской сонаты?)

Рихтер сыграл за свою жизнь на эстраде примерно столько же произведений, сколько Бах написал (сколько сыграно им сверх того, вне эстрады — не сочтет никто); конечно, многие произведения игрались им по многу раз, в разных концертах, в разную пору жизни. Никто не слышал все эти концерты, вряд ли кто слышал даже все рихтеровские записи. Среди слышавших многие записи, вероятно, найдутся понимающие люди, которые скажут, что вот эта и та — истинные шедевры, эта и эта — просто «эталонные», такие, каких у Рихтера, в общем, много (он же — Рихтер); укажут, наверно, и такие, где есть «недостатки», а возможно, «излишества», что-то ниже обычного рихтеровского уровня...

А только — не стоит торопиться «оценивать», тем более — выявлять недостатки. Все равно: можно ли что-то понять здесь — наверняка? Глинка не понимал Листа, Николай Рубинштейн не понял (сразу) Первый концерт Чайковского(!), Чайковский не понимал Брамса, Рахманинов не понимал Седьмую симфонию Шостаковича — к глаголу «понимал» здесь никаких кавычек не предполагается: не понимали — и все. (Возвыситься бы нам — «понимающим» — до этого непонимания!..) Перед лицом этих частных случаев (а им же несть числа в истории искусства) всякое достигнутое отдельным человеком «понимание», особенно если он — не Глинка, не Рубинштейн, не Рахманинов, — не более чем иллюзия, свидетельство безграничности остающегося непонимания. Вспомним еще, что в русском языке слова «понимать» и «иметь» — одного корня; «иметь» — почти то же, что «владеть», («познать» родственно «обладать», и т. п.), однако в искусстве именно между «пониманием» и «владением», «познанием» и «обладанием» бывает — бездна. Именно так — чем больше «познаешь», тем больше бездна.



Мы уже говорили, как сам Рихтер оценивал свою игру — цитировался Нейгауз, упоминались отдельные собственные его оценки, среди которых изредка встречалась даже такая, как: «я играл хорошо»; примеров самоуничтожающей критики как будто не было. И вот в этом месте приходится сказать — ради «всей правды»: о записях с тех концертов, на которых своды Карнеги-холла сотрясались от аплодисментов и которые рецензенты наутро называли «историческими», Рихтер не только просил не напоминать ему (и действительно, никто из писавших о нем «не напоминал»), но однажды сказал о них так: «Это позор моей жизни».* В состоянии ли мы это понять?

* * *

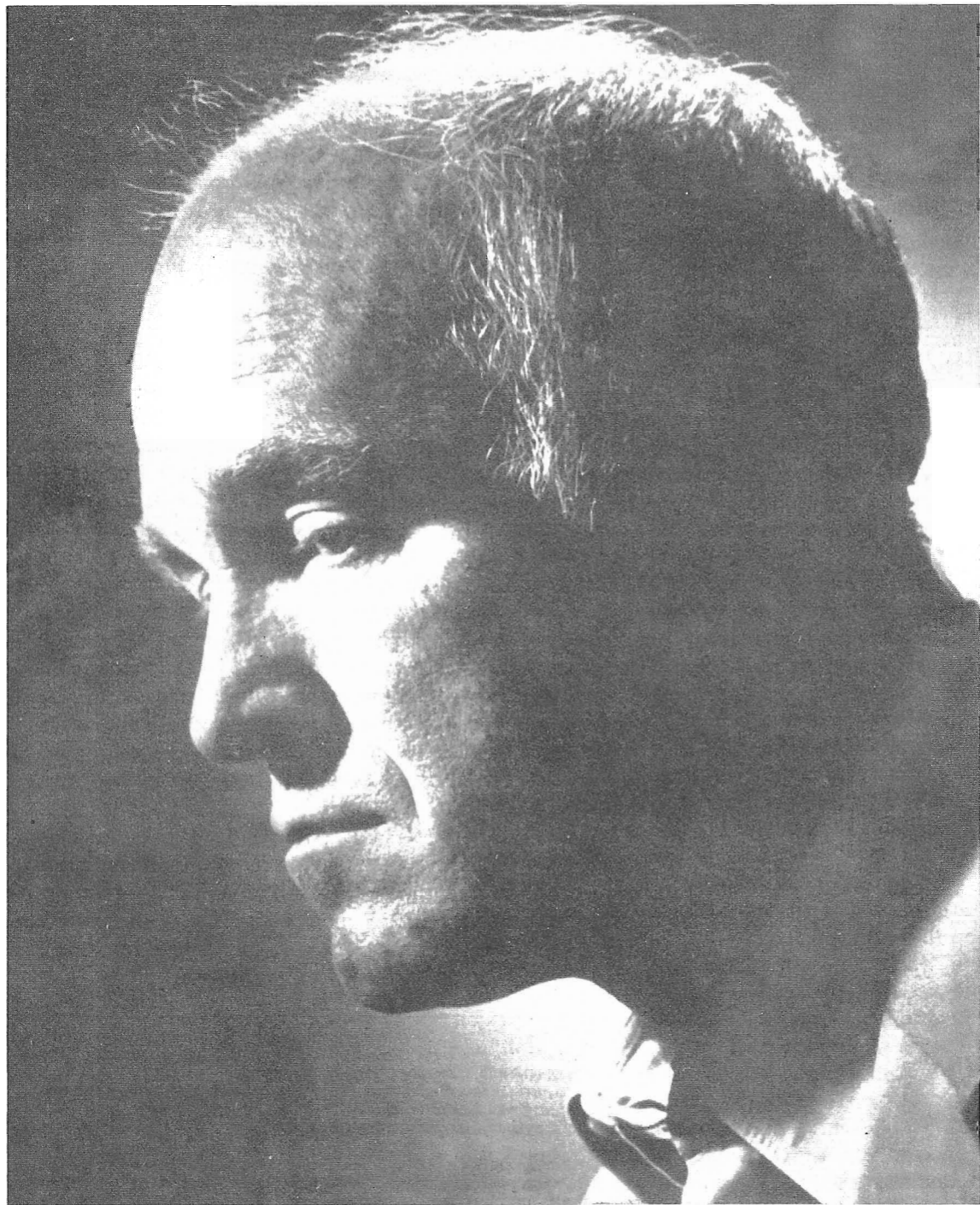
В Америку Рихтер ездил еще два раза — в 1965 и 1970 году — и, как и повсюду в мире, приобрел там огромное количество поклонников. Именно там было создано (существующее и поныне) интернациональное общество «Друзья Святослава Рихтера», появились энтузиасты — профессионалы и любители, занимавшиеся систематизацией рихтеровских записей, библиографии и т. д. И там же, в прославленном Карнеги-холле, на концерте 1 февраля 1970 года, в котором выступали вместе Давид Ойстрах и Святослав Рихтер, произошло нечто, с музыкой ничего общего не имеющее, но, увы, ставшее прискорбной приметой тех лет: в зале вдруг раздались крики и топот, на сцену полетели банки с краской.** Артисты доиграли концерт, получили положенное количество аплодисментов и вызовов и в придачу к ним еще извинения, выражения сочувствия со стороны публики (надо думать, вполне искренние) и продолжили, согласно гастрольному графику, каждый свое турне.

Это турне оказалось для обоих последним турне за океаном. Ойстрах умер спустя четыре года, а Рихтер ограничил географию своих гастрольных маршрутов Европой и Азией. Спустя полтора десятка лет в разговоре с В.Чемберджи он так суммирует свои американские впечатления: «В Америке есть три прекрасные вещи: картинные галереи, оркестры и коктейли».

* Все это стало известно сравнительно недавно. «Я был тогда по-настоящему болен. Все складывалось для меня ужасно во время тех первых гастролей в США» — таково признание артиста, сделанное в конце 80-х годов.

** Речь о памятных людям тех лет инцидентах на политической и национальной почве, которые случались во время зарубежных концертов советских артистов и ставили их на грань срыва. Следующая ниже цитата дает об этом достаточное представление.

«Неприятные происшествия ... в моих концертах случились дважды, к счастью, они больше не повторяются, а сыграл я уже 21 концерт. Можете себе представить ощущение артиста, погрузившегося в музыку, когда вдруг выскакивают неизвестные люди, с криком и топотом несутся к эстраде, их ловят, начинается потасовка и т. д. В эти секунды трудно отдать себе отчет в их намерениях, будут ли они в тебя стрелять, бросят ли бомбу или просто побьют, не знаешь также, как велико их количество. Все это вызывает ужасный шок, после которого трудно прийти в себя. Но публика вела себя исключительно дружелюбно и тепло... Я получил много трогательных писем от присутствовавших в зале. Бог с ними! Поездка продолжается и проходит исключительно успешно». — Из письма Д. Ф. Ойстраха Л. Кормут от 21.02.70//Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма/Сост. В. Григорьев. М.: Музыка, 1978.



По шкале Рихтера

...Звуки музыки давали чувство совести, они предлагали беречь время жизни, пройти даль надежд до конца и достигнуть ее, чтобы найти там источник этого волнующего пения и не заплакать перед смертью от тоски тщетности.

А. Платонов. «Котлован»

Слово «шкала» всем знакомо со школы. Шкала (scala) значит «лестница». Ступени лестницы — они же деления, черточки шкалы — призывают нас к счету или заменяют счет, возвращая нашу память к тем временам, когда люди, вдруг обнаружив измеримость каких-то явлений мира, придумали число (скаляр, scalar). Тут же, сразу, обнаружена была необходимость школы (schola), чтобы можно было изучать (scholare) в ней числа, шкалы и прочие премудрости, сокращающие, по Пушкину, «нам опыты быстротекущей жизни». Быстротечность жизни была осознана, надо думать, гораздо позже, уже когда была осознана долговечность искусства: Ars longa, vita brevis...— все-таки, несмотря на уже упоминавшееся ранее веселое бесстрашие Генриха Нейгауза, иногда, как мы знаем, шутившего печально.

Чтобы пройти мысленно по оставшимся ступеням рихтеровской шкалы на ее самом протяженном и наиболее значительном земном отрезке, нам потребуется чуть более пристально всмотреться в смысл слов, в их начальный образ. «В начале было Дело!» — в нашем случае это положение безоговорочно и необсуждаемо, слову же, коль оно неизбежно за этим делом должно следовать, надлежит, по крайней мере, не быть первым попавшимся. И, в осознании своей «вторичности», несоизмеримости уже хотя бы временных пространств — собственного и того, в котором совершалось Дело,— искать подходящую точку отсчета...

Было бы проще всего начать эту главу, например, так: в 1961 году Святослав Рихтер впервые выступил с концертами в странах Западной Европы... далее — названия стран, программы концертов — выборочно, разумеется, отрывки из рецензий и отзывов современников; награды, звания... двигаясь мысленно таким путем по ступеням рихтеровской шкалы, мы с какими-то неизбежными пропусками и пробелами доберемся примерно до года 19...

и обнаружим, что находимся, в сущности, у самого начала лестницы — если только еще раньше не окажемся сброшенными с какой-то ее ступеньки — ею же самой...

Время жизни Рихтера — время самой музыки, сотворенное им самим по своему правилу и закону, звучащее одновременно, не дробимое на отдельные промежутки и — в отличие от обычного «физического» времени — текущее во многих направлениях. В каждом миге его звучания, в каждом отдельном сыгранном произведении, на каждом отрезке музыкально-временной шкалы присутствует полнота и целостность бытия. И в сорокалетнем, и в семидесятилетнем Рихтере угадывается он прежний: и тот, стоящий у окна нетопленной гостиницы блокадного Ленинграда, с видом на зимний Исаакиевский собор, на заледеневшие безлюдные улицы, по которым лишь изредка, призраками укрывшегося за стенами мира живых — или доживающих, перемещаются черные фигуры (завтра кто-то из них, доживших, придет на его концерт); и тот, играющий на первых уроках в нейгаузовском классе сонаты Бетховена первокурсник; и Рихтер — шестилетний, маленький принц из «Лесной сказки», глядящий в задумчивости, как уплывают по течению лесного ручья брошенные им в воду цветы. У многих людей все такое или подобное случается, происходит — и уходит: из памяти, из жизни, из мира. У Рихтера — все сохранено, скрыто, переведено в музыку и в музыке растворено, так что о нем самом там словно бы ничего и нет — ни календарных дат, ни эпизодов, ни особых возрастных примет. Никакой автобиографичности — время, текущее по своим законам, бесконечное и неделимое.

Это ощущалось разными людьми, знавшими и слышавшими Рихтера в разную пору его артистической жизни, от Нейгауза до Башмета, вошедшего, условно говоря, в поле рихтеровского притяжения где-то в конце 70-х, а в нейгаузовскую пору этой жизни еще и не родившегося. Юрий Башмет, мы помним, употребил, говоря о Рихтере, слово «бездонность». У Евгения Светланова, который моложе Рихтера на двенадцать лет, встретим слово «космос». У таких музыкантов эти и им подобные слова не суть абстракции, за ними их собственный опыт многократных погружений в те самые бездны, в космос музыки... Постараемся над этим задуматься — и для начала спросим себя: что мы знаем о времени, о времени в музыке, — при единственном исходном допущении, конечно, что мы ее слушаем (а не только «слышим» — как некий звуковой фон времени нашей собственной жизни); желательно также (хотя и не обязательно) наличие хотя бы элементарных представлений о музыкальном времени в школьном понимании (шкала длительностей: целые ноты, половинные, четверти и т. д., такты, размер, обозначения темпов).

Мы слушаем какое-нибудь музыкальное произведение, в зале или на пластинке (лучше — на пластинке, меньше «отвлекающих факторов», а главное, только пластинка дает возможность услышать — и неоднократно, что, в контексте времени индивидуаль-

ного, важнее всего — многие произведения, которые в зале обычный человек за всю жизнь может так и не услышать). Мы слушаем, например, «Рождественскую ораторию» Баха. Все, что можно сказать о времени этой музыки в «исчислимых» выражениях и понятиях, может быть уложено в страницу текста. Бах родился в 1685 году — дата, исчисляемая от некоей, принятой за начало отсчета, точки — события, которому посвящена его оратория. Оратория была исполнена впервые в 1734 году в Лейпциге (четыре солиста, хор и оркестр, которыми руководил сам Бах). Длительность ее звучания — величина непостоянная, менявшаяся, вероятно, уже во времена Баха, но в общем где-то около трех часов*: немало для современного вечно спешащего человека. (Рихтер у себя дома начинал слушать эту ораторию где-то за две недели до Рождественских праздников, сначала слушал по частям, иногда повторяя, и лишь с наступлением Рождества, вместе с приглашенными гостями, прослушивал уже всю запись целиком.) Что еще — о ее времени? Время действия обозначено самим названием, время (дата) исполнения указано на обложке альбома, время слушания — свое для каждого. Но, кроме того, другого и третьего, мы ощущаем существование еще одного, универсального Времени самой музыки, вобравшего в себя и время жизни Баха, и время всех, когда-либо игравших и слушавших эту музыку, и само Рождество, и все, что в мире с ним было связано. Достаточно подумать даже только о том простейшем, «школярском» времени, которое было затрачено всеми участвующими в данном исполнении (музыка ведь в ряду остальных искусств, в силу особых, «исчисляемых» ее свойств, требует школы; невозможно ни написать ораторию, ни продирижировать ею, ни даже спеть мало-мальски удовлетворительно хотя бы два такта из многих, на которые разделена каждая из ее шести частей, не учившись этому ранее), и все это время тоже незримо возникнет перед нами, запечатленное в каждом миге звучания музыки. Школа — основа шкалы ее ценностей. И, осознав все это, мы, пожалуй, уже самостоятельно сможем «открыть» истину, сформулированную в XX веке одним из величайших его музыкантов, Игорем Стравинским:

Дело художника есть упорядочивание отношений со временем.

Музыка — упорядочивающее искусство. Нотная страница одним своим видом способна внести в сознание элемент идеи порядка. Что же говорить о таком гармонизирующем явлении, как симфонический оркестр, где сто человек — и каждый из этих став в отдельности — в течение полутора часов профессионально, истово, слаженно и, очевидно, не без любви делают свое дело, то, которому они много лет учились, — и никакие внешние обстоятельства: конфликты, интриги, плохое настроение, погода, забастовка, война — не способны помешать, например, литавристу

* Два часа и сорок четыре с половиной минуты — в записи солистов хора и оркестра радио Баварии под управлением Ойгена Йохума. Мюнхен, 1971—1973.

в точно определенный момент извлечь свой, требуемый от него и его инструмента, тишайший или громогласный, единственный звук; даже начавшийся вдруг пожар или землетрясение не смогут сразу отвлечь внимание всей группы виолончелей, замершей со смычками наготове в ожидании жеста, кивка или просто взгляда дирижера, чтобы совершился следующий отрезок времени, сотворенного когда-то Берлиозом или Шостаковичем в той реальности, которая сейчас ими должна быть восстановлена. А они ведь — только оркестровые музыканты, играющие, может быть, перед полупустым залом, за стенами коего их ожидают те же заботы, печали, неурядицы — словом, энтропия, хаос, по самой своей сути и природе противоречащие только что прозвучавшей музыке, которая даже при самом рядовом, невыдающемся исполнении была — уже в единичном своем явлении — явлением неслыханного порядка. Где каждый момент времени целесообразно заполнен, содержателен — и прекрасен.

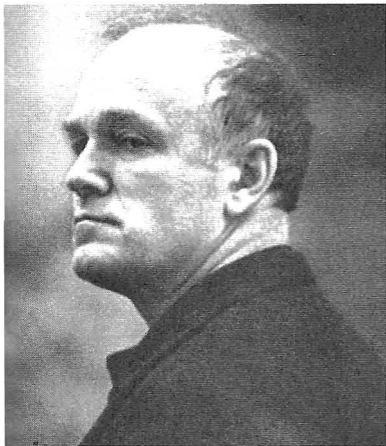
Так музыка, образуясь из множества подобных единичных своих проявлений, услышанная человеком во многих своих повторяющихся рождениях, приводит к истине, высказанной Марселем Прустом:

Жизнь есть усилие во времени.

Упорядочивающее усилие — можно было бы и не добавлять, но добавим все же, чтобы напомнить о мысли Стравинского (мы представили себе только что, как воплощается эта мысль усилием — тысячекратно повторяемым в разных временах — оркестра и дирижера).

Прослушав за отпущенное нам время какое-то количество музыки, мы начинаем привыкать к мысли о ее бесконечности: так устроено ее собственное время. Возможно, что с какого-то момента нашего времени мы (кто-то раньше, кто-то позже) догадаемся, что время музыки есть — одновременно — и наше время. Очевидно, что эти два времени не могут совпадать, но пересекаются, и пересечение это не ограничивается тем физическим временем, которое нами непосредственно затрачено на посещение концертов, слушание записей или личное музицирование. Время музыки участвует в нашем времени, совершая в нем постепенное усилие, но вместе с тем какая-то частица им же порожденно-го нашего усилия возвращается ему: участием, благодарностью — за благо, дарованное нам, памятью, этот дар хранящей. (Может быть, само искусство — только вечно длящаяся память человечества о себе самом?)

Это общее время, проживаемое нами с музыкой, живет и существует там — в ней самой, уже звучавшей и еще не родившейся, и здесь, рядом — в реальной нашей повседневности. Для постижения этого от нас (увы) не требуется даже такого, в общем, элементарного усилия, которое совершил однажды в пору своей молодости Бах, прошедший сорок верст пешком, чтобы послушать великого органиста Букстехуде. В нашем веке давно уже ста-



ло привычным чудо, вобравшее в себя усилия многих людей во многих веках, которое иные мудрецы называли музыкальными консервами: включив в любой момент свой проигрыватель, мы можем услышать время собственной жизни, отмеряемое веселым, деловитым постукиванием музыкального маятника в гайдновской симфонии № 101, называемой «Часы», в мельцелевом каноне Восьмой симфонии Бетховена*, в живом, пульсирующем ритме Аллегро «Классической» симфонии Прокофьева, вносящем гайдновскую мерность и ясность в «рваные», лихорадочные ритмы «предчувствий» начала века, и в цепенеющих прислушиваниях-умолканиях сочиненной спустя всего четверть века Восьмой сонаты... Не наши ли собственные годы отсчитывает вот уже три столетия знакомым, глуховато-печальным голосом «Кукушка» Дакена? Не нашу ли тоску выпекает менестрель у ограды «Старого замка» Мусоргского? Не в нашей ли жизни-памяти совершаются и извечное кружение «Ветра на равнине», и «Похвала пустыне» из корсаковского «Китежа», не на нее ли взирает, «коснея глыбою первоначальной», пережившая века, безучастная к нашим смутам и утешениям готика органного хора Перотина (XIII век!..)? Может быть, сама эта жизнь возвращается в еще более давнее, дозвуковое, довременное состояние, когда туттийная разноголосица начала Третьей симфонии Альфреда Шнитке колышется, подобно Океану лемовского «Соляриса», в предначалии неведомого усилия, которым должен родиться из тьмы и Хаоса первый «упорядоченный» аккорд.. чтобы стал мир, стало время, которому предстоит течь, поверяя-измеряя собой все сущее и все сущее унося с собой — в космос скрябинских сонат, в забвение-бессмертие малеровского «Вечно», к одинокому голосу виолончели, поющему «Хвалу вечности Иисуса» в квартете «На конец Времени»...

Но здесь мы уже в преддверии третьей истины, так же, как и две первые, сформулированной в XX веке:

Слушая музыку, и только тогда, когда мы слушаем музыку, мы приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие.— К. Леви-Стросс.

И быть может, где-то тут, около синтеза повторенных нами истин, находится та точка, с которой должна быть рассматриваема и оцениваема жизнь Рихтера в музыке. Как и — по нашему пониманию и убеждению — жизнь каждого вообще музыканта, чье упорядочивающее усилие в своем времени приближало его современников к чему-то напоминающему бессмертие — возможности существования во многих временах одновременно.

* * *

В статье, приуроченной к одному из рихтеровских юбилеев, Евгений Светланов напишет так:

* Иоганн Непомук Мельцель — немецкий механик, который изобрел и сконструировал метроном в 1816 году. Посвященный ему Бетховеном канон, имитирующий работу метронома, служит темой второй части Восьмой симфонии.— *Прим. ред.*

...Рихтер, как космический корабль, преодолевший все окопы земного притяжения, неуклонно устремлен в беспредельные просторы галактики, и в этом ему нет равных сегодня на нашей планете.*

Светланов — музыкант, чье собственное усилие во времени не нуждается в каких-либо представлениях, как не нуждаются в дополнительных разъяснениях и его слова по поводу музыки. Но все же позволим себе небольшое добавление к сказанному — вновь ради более пристального всматривания в смысл слова. Космический корабль — образ не просто из ряда «высших похвал», но очень точный в плане именно общевременной оценки описываемого: в нем и та самая — необходимая, довлеющая космо-су — долгота довзлетного периода, и стремительность подъема, почти мгновенный набор предельной, «околосветовой» скорости, рассчитанной не только на освобождение от «земных оков», но на длительное нахождение в космосе, в том околосветовом диапазоне, где каждое малейшее «ускорение» требует, по законам физики, почти немыслимых энергетических затрат и, на взгляд с Земли, по меркам шкалы привычных измерений, уже попросту невидимо. Мы нисколько не изумимся, когда, спустя еще двенадцать лет, Светланов скажет после исполнения Рихтером, Олегом Каганом и Натальей Гутман Трио Чайковского: «Я никогда не слышал ничего подобного, я счастлив, что мне довелось дожить до такого гениального воплощения», или когда, еще через три года, в день 70-летия Рихтера, мы прочтем признание Мстислава Ростроповича: «В прошлом году — тоже в день его рождения — я имел счастье слышать его концерт в Лондоне, и этот концерт я не забуду до последних своих дней»**.

Андрей Золотов, многие десятилетия занимавшийся рихтеровской темой, начал свою статью о нем в 1961 году, после возвращения артиста из Америки, словами: «Мы как-то привыкли, что есть Святослав Рихтер»***.

Точно теми же словами заканчивается его статья, посвященная поездке Рихтера с концертами по городам «всёя Руси» — от Новгорода до Хабаровска — в 1986-м!****

Никого не удивила в тогдашней — нынешней — извечной России и сама эта поездка (ну, поехал, играл — в Чите, Тынде, Медвежьегорске, в этих... Чегдомыне, Кульдуре, Тайшете; сыграл — уехал. Что изменилось? — Разумеется, ничего. Как и сто без малого лет назад, после поездки 30-летнего Чехова на остров Сахалин), и «Декабрьские вечера», и то, что в том самом промежутке, где-то между седьмым и восьмым десятком, им были выучены и сыграны десятки новых (вдобавок ко многим сотням уже имеющихся) произведений, от Генделя до Гершвина, — все это тоже воспринималось (если «воспринималось» вообще) как нечто абсолютно естественное — Рихтер есть Рихтер.

* Светланов Е. Святослав Рихтер (К шестидесятилетию)//Музыка сегодня. М.: Советский композитор, 1969.

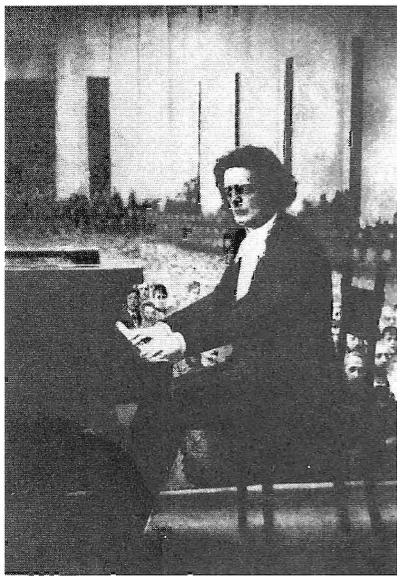
** Советская культура. 1990. 19 марта.

*** Золотов А. Хроники Святослава Рихтера//..Листопад, или В минуты музыки. М.: Современник, 1983. С. 230.

**** Там же. С. 264.



Предельность нормы — вот, обобщенно, результат усилия Рихтера во времени, вычитываемый из светлановского сравнения. Результат, достигнутый почти сразу, словно и вовсе без усилия, а если быть более точным, то лежавший уже в основе этого усилия. Норма была задана им самим, и ничего удивительного не было и нет в том, что к Рихтеру «привыкли». Действительно, его усилие во времени, по крайней мере с середины 50-х годов, начала его «годов странствий» по миру, было этому миру открыто — во всяком случае, со стороны внешней: много ездил, много играл. В его концертной биографии не бывало длительных — по нескольким лет — перерывов, как у Горовица, он не уходил, подобно Гульдэ, от слишком яркого света эстрады, от чересчур громких оваций



Антон Рубинштейн.
Портрет работы
К. Н. Крамского,
середина 1880-х

переполненных залов в тишину и уют звукозаписывающих студий, чтобы обрести там столь необходимое «ходящему перед людьми» душевное одиночество. Его одиночество всегда было с ним — и там, в его космосе, и наедине с залом, будь то переполненный, до «безразмерных» объемов увеличивавшийся на его концерте зал какой-нибудь из музыкальных столиц мира (в летние месяцы, случалось, даже окна отворявший, — и число слушавших его за окнами было больше тех, кто уместился в зале) или исполненный благоговейной тишины и сосредоточенности зал провинциального немецкого городка, Бохума или Кройта, или, наконец, клуб — полусельского, а то и полубарачного типа — в том самом Богом и музыкой забытом Новом Ургале или Чегдомыне. Но в это одиночество никто не был вхож, его общение с миром выражалось исключительно музыкальным образом и, как уже говорилось, не по причине «олимпийства», высокомерия, равнодушия к земному и мирскому: просто он был от природы «молчун» и «однодум», ничем особым, кроме музыкального дара и почти столь же поразительной «трудоспособности», среди других «природных» молчунов и однодумов не выделявшийся. Глубоко скрытая совестливость подобных натур, нередко доходящая до крайней застенчивости (что было, несомненно, и у Рихтера), слишком легко принимается посторонними за высокомерие, надменность; между тем обладатели этих свойств немало страдают от них и в обычной жизни, что же говорить, если эта жизнь проходит на виду у мира, и этот мир жаждет знать, что думает великий артист по всевозможным вопросам, на которые у самого мира, как правило, ответы уже заготовлены: важен факт — вот мы у Рихтера (или другого великого имярек), спросили, а он нам ответил... Рихтер не отвечал — высокомерный, неприступный, загадочный — «привычный» Рихтер. Интеллигентный, вежливый, деликатный Рихтер, остававшийся всегда самим собой, в своем времени и над ним, алмаз человеческой и музыкальной природы — «дар этому веку», по словам В. Ф. Асмуса, «которого этот век, может быть, и не заслужил».

Сочетание рихтеровской «привычности» с публичной его необщительностью — конечно, не главная трудность для пишущего. В конце концов, есть другие источники — те же Светланов, Ростропович, Кондрашин, Фишер-Дискау, Башмет, Покровский... имен не счесть, и какие имена! Но стоит лишь чуть углубиться в эти источники, и они же мгновенно возвращают тебя обратно — к музыке, туда, где сам Рихтер о себе только и рассказывает, где о нем рассказывают — Бах, Шуберт, Шопен, Рахманинов, Дебюсси... Если Светланов пишет: «...мои слова бессильны передать мое отношение к искусству великого музыканта, которого я имел несравнимое счастье слушать в концертах и выступать с ним в творческом ансамбле», то неизбежен вопрос: что же это за ансамбли? Светланов с Рихтером сыграли всего шесть концертов (Девятый Моцарта, Второй Шопена, Второй Бартока, Пятый Прокофьева,



концерт Ре-мажор Бриттена и «Прометей» Скрябина)*, но эти концерты! каждый — жемчужина; а вместе... Пусть нынешний читатель (слушатель) попробует представить себе волнение филофонистов всего мира, появившись альбом с записью этих произведений в те годы (конец 60-х — начало 70-х), когда они были исполнены.

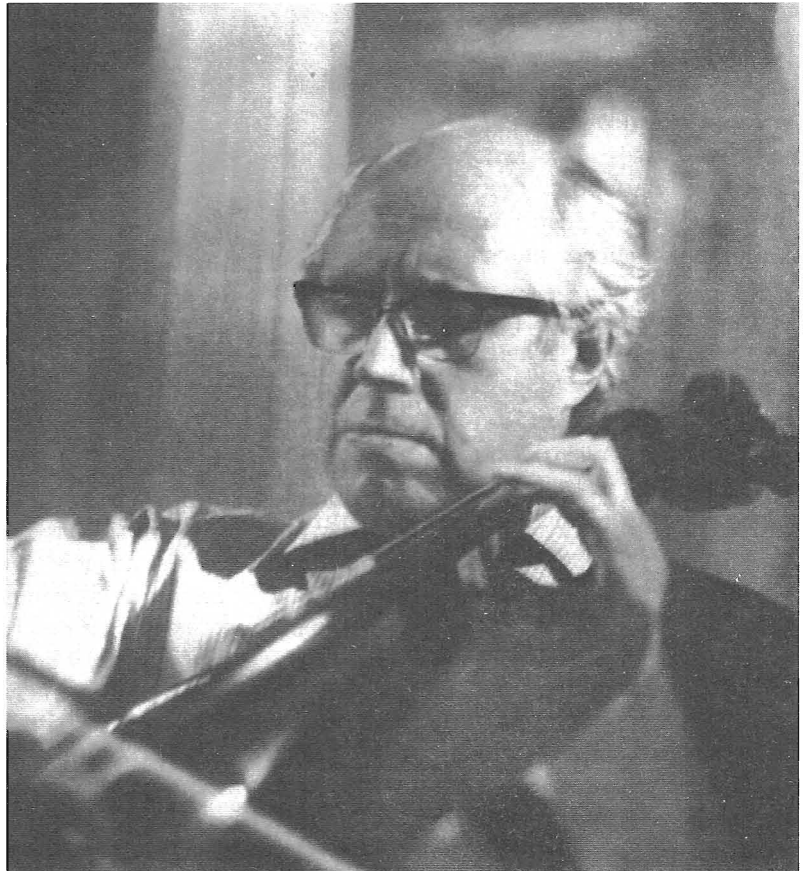
Ростропович с Рихтером сыграли более десятка сонат, Фишер-Дискау исполнит с ним более полусотни песен; десятки же названий в ансамблевом разделе рихтеровского репертуара — с участием Кагана, Башмета и Гутман... Каждый из названных ансамблей, родившихся за годы рихтеровских усилий, был тоже «подарком веку», подарком всем векам от этого века. И о каждом из них нужно писать не статью, не главу в книге, а монографию.

* Согласно Каталогу звукозаписей Е. Ф. Светланова//Евгений Светланов. Дирижер, композитор, пианист/Сост. П. В. Лукьянченко. М.: Музыка, 1987. Сведений о каких-либо еще выступлениях Рихтера и Светланова я не встречал. Замечу, обычным образом, что из названных записей до настоящего времени лишь две (Бриттен и Шопен) переписаны на отечественные диски, причем запись концерта Бриттена — первая советская пластинка «стерео», ее фабричный номер С-10-00000 — неизвестна даже «солидным» филофонистам.

Альтовая соната Шостаковича, Forellan-квintет Шуберта, моцартовские сонаты, квартеты — много ли было в их жизни мгновений, подобных тем, что рождались в рихтеровских времяобразующих усилиях, слитых с усилием его партнеров?..

Возвращаясь к прерванному, скажу хотя бы об исчислимом. Только записанная часть рихтеровских выступлений в ансамблях различного состава, включая выступления с оркестром и вокальные аккомпанементы, составляет свыше шестидесяти часов чистого звучания. Для сравнения: весь репертуар такого пианиста, как Артур Рубинштейн, концертировавшего с одиннадцати лет до восьмидесяти девяти, укладывается по длительности в пятьдесят с чем-то часов (данные приведены в монографии С. Хентовой). Разумеется, не в количестве дело: были в мире выдающиеся пианисты с репертуаром и вовсе невеликим (например, Шопен), с другой стороны, репертуар Антона Рубинштейна, в сольном его разделе, был больше рихтеровского*. Изумляет прежде всего как

* Судя хотя бы по его «Историческим концертам» (курс из 32 лекций-концертов по истории фортепианной литературы 1887/88 г.) для студентов и педагогов Петербургской консерватории, в которых было сыграно 1302 произведения 79 авторов (Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы/Ред. и коммент. С. Л. Гинзбурга М. Музыка, 1974 С. 4)



Мстислав Ростропович

раз часто количество рихтеровского количества, идет ли речь о знаменитых, всеми пианистами играемых шедеврах, многие из которых, по утверждению авторитетнейших знатоков, прозвучали у Рихтера словно впервые, «как новые, до сих пор не раскрытые произведения», или о тех, безвестных, влачивших свою жизнь в забвении мира, которые «возвращены к жизни прикосновением его таланта» (К. Аджемов). Громадные звуковые полотна Второго концерта Брамса, шубертовских сонат, Трио Чайковского так же потрясают, завораживают, погружают слушателя в бесконечность своих временных пространств, как и пронсящиеся на одном дыхании мимолетные видения скрябинских этюдов, бетховенских багателей, исполненные невыразимой чистоты и очарования фортепианные вступления к песням Шуберта и Шумана, миги звучащей тишины, благоговейного молчания в медленных частях концертов Бетховена, Рахманинова, Грига, в фа-минорном Квинтете Франка.

И во всем этом — даже чуточку словно бы и над этим, отдельно, хотя и неотделимо от музыки, от великих ее творцов, светом и тенью которых были, как пишет Л. Гаккель, поглощены черты его личности, — остается еще то неуловимое и с трудом определяемое, о чем говорится: магнетизм, аура. Тот же Артур Рубинштейн, рассказывая о первом концерте, в котором он услышал Рихтера (30 октября 1960 года, Нью-Йорк), употребил — на своем характернейшем русском — выражение: «Я был его человек». Здесь — мгновенный, выразительный отпечаток рихтеровского магнетизма, покоряющего воздействия его личности, которое испытывали многие люди, притом, что весьма характерно, как правило, личности «крупного калибра», собственным неповторимым образом отразившие время мира. «Его людьми» становились Рубинштейн и Нейгауз, Гульд и Клайберн, Светланов и Фишер-Дискау, Даниил Шафран и Леонард Бернстайн, Борис Покровский и Иракий Андроников, Фальк и Ахматова, Ольга Леонардовна Книппер-Чехова и Фаина Раневская, Юрий Башмет и Рикардо Мути, Вениамин Каверин, Владимир Высоцкий, Юрий Никулин, Петр Капица, Андрей Сахаров... здесь останавливаюсь, хотя среди неназванных — еще десятки имен достойнейших. Их свидетельствами можно было бы заполнить целую книгу. Может быть, когда-нибудь такая книга и появится — «Книга временных лет» Музыканта и его века. Хотя бы в веке — тысячелетии следующем.

* * *

В 1961 году состоялись первые концерты Рихтера в Западной Европе. Отныне жизнь его становится — и так это останется уже до конца — одним нескончаемым странствованием, протекающим одновременно в двух мирах: в земном мире стран и городов (куда он приезжает, чтобы поиграть там и уехать в другой город, другую страну) и в мире музыкального космоса, где его присутствие неизменно.



Фаина Раневская

Что может сказать о космосе побывавший там? Что он велик и пуст. Сообщение столь же исчерпывающее, как и само существование космоса. Здесь, может быть, конечная разгадка рихтеровской молчаливости «в миру», на Земле. Конечно, не скажешь, что жил он в вакууме, конечно, странствуя по миру, он встречался и общался с множеством людей, известных и безвестных, как по музыкальным делам, так и по другим,— это неизбежно. Но все равно вне основного, звукового ряда его жизнь выглядит почти абсолютно пустынной, внелитературной, лишенной начисто не только драматизма, остроты, занимательности (зрелищности усилия), но и попросту признаков какого-либо сюжета. Почти вакуумная разреженность, бессобытийность окружающей его среды — *dosconala proźnia* («совершенная-безупречная-пустота»), по С. Лему. Случайно, из непрямых источников вдруг узнаешь, что он встречался, например, с Пикассо и Артуром Миллером, что о его концертах с восторгом, взхлеб когда-то говорили Марина Влади, Луи де Фюнес; что дочь Ф. Руссо — знаменитой «белой сирени» Рахманинова, — уже через полтора десятка лет после смерти кумира своей молодости услышавшая Рихтера в одной из его первых зарубежных поездок, стала присылать ему на концерты такие же букеты сирени; что довелось ему, оказывается, играть на похоронах не только Пастернака, Марии Юдиной, Станислава Нейгауза, но и на похоронах Сталина... Для кого-то любое из таких событий было бы если не выдающимся, то, по крайней мере, несомненно значительным фактом, обсуждалось биографами, повторялось многократно в печати; для Рихтера же оно становилось — предметом молчания, хранимым лишь в его необъятной памяти следом земных встреч на маршрутах его космических, межзвездных скитаний. И самые близкие, знавшие о многом, молчали тоже...

Если же рассказывали — или пересказывали, с его слов, — то что-нибудь... невыдающееся, не особо «значительное». Притом, как правило, так или иначе связанное с музыкой. Как, например, следующая история, приводимая Я. Мильштейном.

Я очень легко переношу всякую боль; поэтому довольно быстро решаюсь на хирургическое вмешательство, если оно необходимо. И так было у меня всегда, даже в детстве. Вспоминаю, как мама удалила мне чуть ли не половину ногтя, — и я не пикнул.

Еще один случай был у меня как-то в Польше. Мы по дороге на концерт потерпели в машине аварию. У меня была разбита голова: глубокий разрез, много крови... Когда добрались до места, выяснилось, что на рану необходимо наложить швы. Все это происходило за два часа до концерта. Я согласился, но сказал, что концерт обязательно должен состояться. Мне ответили, что тогда придется накладывать швы без наркоза, так как после наркоза играть будет трудно, а может быть, и невозможно. Я подчинился, терпел дикую боль, даже на какой-то момент потерял от боли сознание, но швы мне наложили без наркоза, и концерт мой состоялся.

Другой эпизод, по странному совпадению тоже связанный с дорожным происшествием, рассказан Дмитрием Журавлевым, одним из самых близких Рихтеру людей, может быть, самым близким — еще с начала послевоенной поры.



Для него как бы не существует многое из окружающей жизни, суета ее. Не потому ли среди людей, мало знающих Святослава Теофиловича, бытует мнение, что он человек холодный. У меня на этот счет совсем иной взгляд. Расскажу лишь один маленький эпизод из своей жизни.

В 1953 году я попал в автомобильную катастрофу. Лежал в одной из ростовских больниц в тяжелейшем состоянии. Когда об этом узнали друзья, знакомые, начали во множестве приходить письма, телеграммы, от Рихтера — ничего. И вот в один прекрасный день дверь в палату открылась, на пороге появился Слава и смущенно сказал: «Я так не люблю писать писем...»

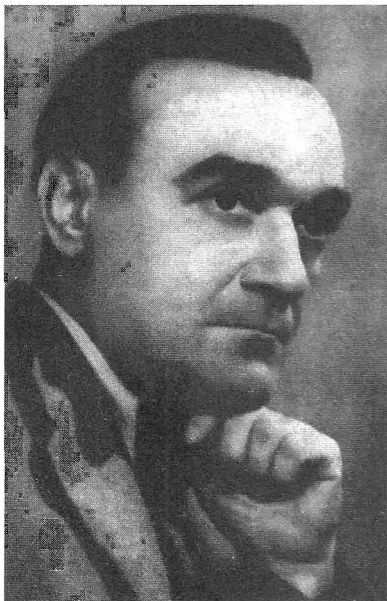
Дмитрию Николаевичу Журавлеву — народному артисту, другу Рихтера — чаще других приходилось говорить о нем публично. Эти выступления всегда ожидались с нетерпением: вот, наконец, услышишь что-то, чего еще никто не говорил... — и почти каждый раз бывало разочарование: он как-то словно не находил слов, повторялся, произносил что-то «правильное», но уже известное. С трудом верилось, что это тот же самый артист, которого ты слушал, забыв обо всем, с полными слез глазами, когда он читал «Войну и мир» (страницы, где Петя Ростов, в ночь перед гибелью, засыпая, слушает музыку — и эта музыка называется фугой), рассказы Чехова, «Лунный свет» Мопассана. Лишь годы спустя осозналось: в том, как он говорил о Рихтере, была очень искренняя, его собственная правдивость — невозможность произносить свой монолог по «заготовкам», от лица знаменитого чтеца, артиста, и одновременно другая невозможность: исповедоваться перед людьми в своем, глубоко личном, сокровенном.

Спустя год после ухода Журавлева Рихтер дал концерт в его память в Пушкинском музее. «Он заиграл сонату Гайдна, — вспоминала Наталья Журавлева, — и я вдруг увидела: Папка!.. его глаза, выражение лица, голос — живой папка!..»

Еще один случай, когда рихтеровский концерт — на этот раз в Париже, в более поздние времена — тоже оказался под угрозой срыва, был рассказан Юрием Башметом в одной из последних



Д. Журавлев и С. Рихтер.
Конец 40-х годов



Дмитрий Журавлев

телепередач о Рихтере, состоявшихся при его жизни.* На сей раз причиной была не авария, а некий фоторепортер, забравшийся в суфлерскую будку на сцене, прямо перед роялем, на котором Рихтер должен был играть. Рихтер, говорит Башмет, к нему обратился: я вас очень прошу, уйдите отсюда, вы мне будете мешать, я играть не смогу. На репортера эта просьба не действует — он устраивается, «изготавливается», проверяет аппарат... Рихтер — еще раз, так же вежливо, увещательно (может, человек не понимает?) — безрезультатно. То ли поблизости никого из распорядителей не оказалось, то ли Рихтер к ним не пожелал обращаться, но вот — зал уже полон, второй звонок... где Рихтер? А Рихтер уже на Елисейских полях. Ну, догнали, ретивого фотографа выдворили, концерт — слава распорядителям — и на этот раз состоялся.

* * *

О триумфах первых рихтеровских концертов (как, впрочем, и последующих) по ту сторону «железного занавеса» мы располагаем только самыми общими свидетельствами — перепечатками некоторых цитат и заголовков статей, рецензий зарубежных изданий, провозглашавших: «Гений!», «Пианист века!», «Прокладающая новые пути в искусстве». Наверное, случались и более прохладные отклики, поскольку — тому примеров тьма не только в истории музыкального исполнительства — известно: чем крупнее масштаб явления, тем легче иметь о нем свою личную точку зрения, а явление Рихтера слушательской аудитории было, несомненно, явлением мирового масштаба. (Разумеется, переводы каких-либо «критических» мест — или хотя бы упоминание о таковых в Союзе были исключены, равно как и посылка за рубеж, вместе с Рихтером, компетентных людей, музыкальных корреспондентов советских изданий — их заменяли «люди в штатском».) К счастью, с того же времени начинает стремительно расти во всем мире количество выпускаемых рихтеровских записей: только в Лондоне меньше чем за два месяца — июль, август 1961-го — было записано с концертов и в студии тридцать три (!) пьесы (из них около половины — «крупной формы»: сонаты, концерты с оркестром), и кое-что — далеко не все, разумеется — дошло разными путями и до нас. На сегодняшний день эти записи сами по себе, вне всяких рецензий и критик, дают представление о пианизме Рихтера той поры. (Характерно, что в них практически отсутствуют произведения, игравшиеся им в американских программах 1960 года; как и то, что, приехав спустя полтора месяца в Париж, Рихтер не повторит там, кроме прелюдий Дебюсси, ни одной пьесы из сыгранных им в Лондоне.) О том, как проходила запись двух концертов Листа с Лондонским симфоническим оркестром (буквально в считанные недели переведенная на диски крупнейших мировых производителей пластиночной продук-

* В этой передаче (19 марта 1995 года) участвовали, кроме Ю. Башмета, Наталия Крымова, Ирина Антонова, Андрей Золотов, Микаэл Таривердиев, Андрей Битов, Лев Наумов, Александр Могилевский.



Кирилл Кондрашин, 1970

ции), вспоминал спустя полтора десятка лет дирижировавший в тот раз во всех рихтеровских концертах Кирилл Кондрашин:

Это было сразу же после трех исполнений обоих концертов с тем же самым оркестром. Рихтер настоял на шести «сессиях» записи, то есть на восемнадцати часах. Я, как и руководители студии, рассчитывал, что больше трех «сессий» нам не понадобится, поскольку все, как говорится, было сделано. Но понадобились не только все шесть, но и две дополнительные! Рихтер сделал тринадцать вариантов (целиком!) Первого концерта и четырнадцать — Второго. Враг монтажа, он, скрепя сердце, согласился с единственной(!) «склежкой» во втором концерте.*

Память о первых выступлениях Рихтера перед парижской публикой сохранена в двух пластинках; первая из них так и называется: Святослав Рихтер в Париже. На ней записана часть программы его первого концерта, состоявшегося во Дворце Шайо 14 октября 1961 года: соната Гайдна 59, четыре прелюдии Дебюсси («Шаги на снегу», «Прерванная серенада», «Затонувший собор» и «Танец Пёка») и «Наваждение» Прокофьева.**

Центром второй, монографической программы, сыгранной Рихтером в Париже (19 октября), стала неоконченная соната Шуберта До-мажор, именуемая в некоторых книгах «Реликвией». Однако, несмотря на столь поэтичное, «многообещающее» название, она почти не играема пианистами. Соната велика — по шубертовски, по-шубертовски прекрасна, «певуча», но и как-то тревожна, неуравновешенна; я бы сравнил ее с Коломенской церковью Вознесения — дивной громадой среди громады окружающего ее простора (угадываемого через века, несмотря на сжимающееся кольцо московских новостроек), — от созерцания которой перехватывает дыхание. Неизвестно, почему Шуберт не окончил эту сонату, у Шуберта вообще немало неоконченных произведений. Притом таких, которые, по нашему представлению, так прекрасно начать; другой, менее «расточительный» композитор не оставил бы их без завершения, даже обнаружив какой-то драматургический просчет или иное «несовершенство» — исправил бы что-то, изменил, добавил или сократил, любой ценой «спас» бы счастливый замысел... Шуберту же, чей музыкальный источник был неисчерпаем, казалось, наверное, проще начать все сначала: раз картина «не удалась», не стоит ее поправлять — нарисую другую. Так или не так, но рядом с неоконченной Пятнадцатой находятся Шестнадцатая, Семнадцатая — обе прекрасные; Восемнадцатая (самая любимая Рихтером, по его признанию), и так — до последней, Двадцать первой — самой большой и, может быть, самой «шубертовской» — и по несравненной своей «божественности», и по несравненным «длиннотам»: то самое шумановское определение, которое до Рихтера все пианисты понимали однозначно — «божественное» надлежит оставить, а «длинноты» — сократить («отечески поправляя» гения, кото-

* Кондрашин К. Явление уникальное // Советская музыка. № 7. 1975.

** В другом отделении исполнялись произведения Брамса и Скрябина, какие — к сожалению, неизвестно.

рый — ничего не поделаешь — не владел сонатной формой в том же совершенстве, как Бетховен и Моцарт). Рихтер впервые понял — или просто, по свойственному ему смиренному преклонению перед автором, «поверил» самому Шуберту, что истинная божественность «непоправима», неулучшаема, неделима, что только со всеми «длиннотами», со всеми шубертовскими «недочетами», «несовершенствами» она являет миру свой неповторимый образ — однажды и на века сотворенный. (Может ли кто-нибудь представить какие-то архитектурные «улучшения» той же Коломенской церкви?)

Слушая теперь Двадцать первую сонату у других пианистов, например у знаменитого шубертианца Шнабеля (в записи 40-х годов), вдруг понимаешь, что «время музыки» и «жизнь музыки» — не музыковедческие абстракции, а подлинная реальность. Высочайшие профессионалы, знатоки восхищались шнабелевским исполнением, — действительно, прекрасно играет Шнабель, да только нет прекрасного Шуберта: неслыханное, «непомерное» сорокавосемиминутное чудо (именно столько длится у Рихтера соната) уложено в какие-то тридцать пять минут звучания — красивого, душевного, не дающего слушателю «заскучать». Вся первая часть (невозможные, бесконечные рихтеровские паузы — вслушивание в таинственную жизнь природы), вызывающая в памяти пастернаковское «Природа, мир, тайник вселенной» — взамен «службы долгой» преподнесена как симпатичный, соразмерный, ухоженный «рукой мастера» пейзаж: какое разочаровывающее очарование!..

Рихтер не «соразмеряет» шубертовскую музыку, ничего в ней не улучшает, он словно бы и не «интерпретирует» ее — в общепринятом, со времен Листа и Рубинштейна, понимании «второго творения», он, по словам Л. Гаккеля, «предоставляет ей струиться так, как она хочет», дает ей «прожить во времени» — не отнимая ни одного предназначенного ей мига жизни. То же можно было бы сказать и об остальной играемой им музыке, но, может быть, не случайно именно после Шуберта, после Двадцать первой сонаты, услышанной в Ленинграде в апреле 1964 года, тем же Л. Гаккелем было сказано:

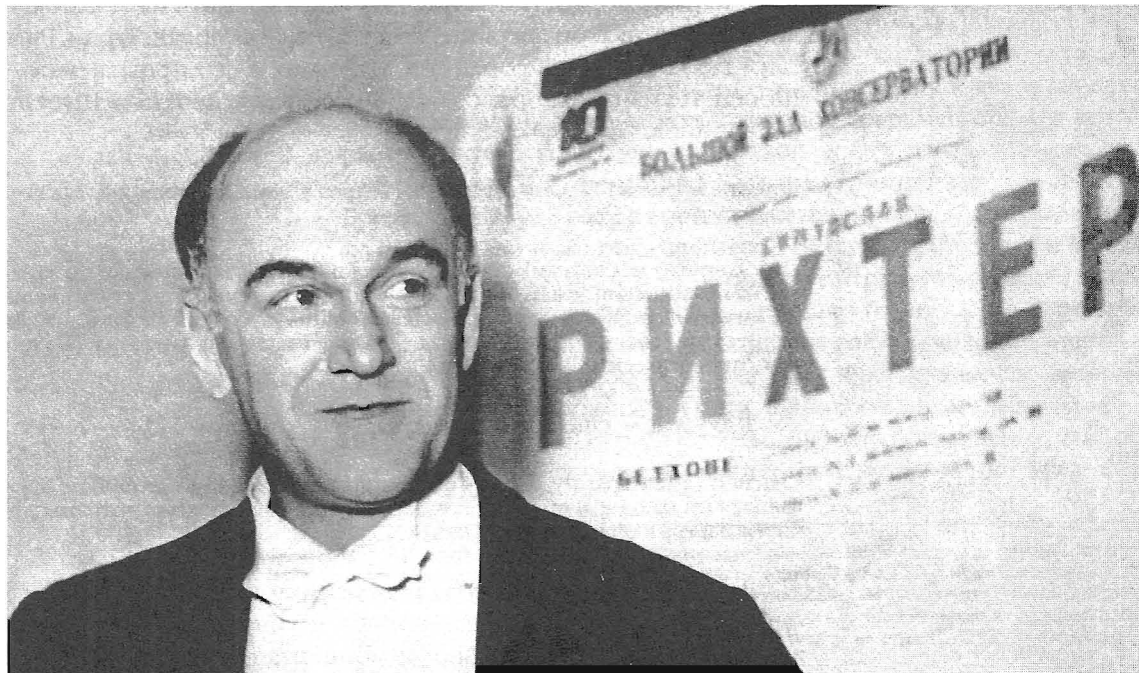
В шубертовской программе 1964 года потрясла Соната си-бемоль мажор: шел звуковой поток такой неслыханной ясности, такой неслыханной чистоты (впечатление связано отчасти с очень медленным темпом*), что родилась мысль или, верней, желание (тем более, что оно невыполнимо): пусть бы артист сейчас, здесь, сыграл всю музыку, которая только написана, пусть бы сыграл ее так же ясно, так же чисто и бережно, пусть бы разгладил складки, накопившиеся веками, пусть бы снял с нее копоть, снял

* Любопытно, что сам Рихтер (считающий запись этой сонаты — Зальцбург, 1971 — одной из своих исполнительских удач: редчайшее «самопризнание») возражает против подобного определения. «Когда я играл эту Сонату, мои коллеги часто спрашивали меня: «Слава, скажите, почему вы взяли такой медленный темп?» А ведь я при этом играю даже не *molto moderato*, но, в сущности, только *moderato*. Другие же играют непременно *Allegro moderato* или просто *Allegro*». (Из высказываний С. Рихтера, записанных австрийским музыковедом и пианистом Ю. Майер-Йостеном, частично опубликованных в переводе с немецкого журналом «Музыкальная жизнь», март—апрель, 1996.)

жир — он это может, он сумеет, он это только что сделал с Сонатой Шуберта!

В Пятнадцатой сонате, которую большинство слушателей парижских концертов Рихтера, наверное, слышали впервые, угадывается будущий прообраз гениальной Двадцать первой. В первой части — та же просторность, «бескрайность открытых горизонтов, глухое рокотание дальних громов, властительное спокойствие предрассветного молчания» (Д. Рабинович), та же одухотворяемая Шубертом песенная танцевальность — родник его музыкальной души: все пропето, прожито в ней Рихтером — до последней ноты, до последних вдруг, на бегу останавливающихся тактов финального рондо; слышишь и будто видишь — вот исчезла строчка в левой руке — и разом оборвалась жизнь сонаты... Конец, и ничего уже не поправить, не добавить.

Но тут же — не в утешение, не в соболезнование, а просто по закону непрерываемости музыкального времени — мы слышим такое знакомое, с музыкального детства в нас живущее начало коротенького фа-минорного «Музыкального момента», а после него еще — восхитительные Лендлеры, музыка «для кофейных и издателей», как называл ее Рубинштейн, самая прекрасная, для самой беззаботной, самой задушевной компании, когда-либо собиравшейся за столиками бесчисленных, уютнейших венских кабачков; и после них — уже за окнами тех кофейных и кабачков, в опускающихся осенних сумерках — безнадежная скорбь до-минорного Allegretto, пение, застывающее в предчувствии уже близкого «Зимнего пути»... Такова рассказанная Рихтером повесть — может быть лучшая из всех. когда-либо рассказанных, — о време-





Бриттен и Шостакович
в Лондоне, 1964

ни жизни музыканта и человека, чье имя было Франц Шуберт.

В 1962 году Рихтер снова в Европе; в июне он играет в Вене и начинает записывать с Ростроповичем виолончельные сонаты Бетховена; там же в сентябре записываются концерт Чайковского (с Караяном), Третий концерт и Рондо Бетховена (с Зандерлингом). Осенью он впервые играет в Италии: Милан, Турин, Рим, Перуджа, Венеция, Флоренция, Палермо; в его программах — Шопен, Шуман, Бах, Брамс (Второй концерт), Дебюсси, Шуберт, Рахманинов, Прокофьев...

Дорогие журавли! Италия прекрасна. Только у меня нет времени, как всегда...

...Высочив из московских сумасшедших концертов, продолжаю это занятие на итальянской земле. Столько же часов в день прикован к стулу. Очень утомительно, но ничего не поделаешь. Виченца — чудо! Приехал за час до концерта и сразу же после — назад. Публика весьма экспансивна. (Из писем-открыток семье Д. Журавлева.)

1963 год — еще одна открытка, из Франции.

Спасибо за телеграмму, она как раз пришла вовремя. И я все-таки не провалился ни на одном из своих концертов, хотя было похоже, что это случится. Завтра я опять играю в Париже.

Вторые гастроли Рихтера во Франции были отмечены еще одним событием, значительным как в его биографии, так и в музыкальной жизни Европы: после концерта в старинном городе

Туре, где Рихтер играл три последних сонаты Бетховена, было положено начало ежегодным летним «Музыкальным празднествам в Турени», которые вскоре стали именоваться в мире рихтеровскими фестивалями. Проходили эти фестивали в прилегающей к Туру деревне Меле, в старинной постройке, напоминающей формой опрокинутую лодку, — амбаре Гранж де Меле. О них будет подробнее рассказано в следующей главе, а сейчас переберемся из Франции на восточное побережье Англии, в местечко Олдборо в графстве Саффолк, где с 1948 года стали проходить ежегодные фестивали Бриттена, получившие вскоре мировую известность.

Рихтер познакомился с Бриттеном еще в свой первый приезд в Англию, в 1961 году.

Произошло наше знакомство в одном из старомодных лондонских ресторанов — совсем времен Диккенса... Мы встретились так, как будто были уже знакомы много лет... Второй раз встречался с Бриттеном в Москве. Бриттен и Пирс* были у меня в гостях на дне моего рождения. Летом прошлого (1964-го) года состоялась и моя третья встреча с ним — на премьере его оперы в Олдборо... Опера имеет весьма странное и, в сущности, непереводаемое название: *Curlew River*. Мне она в высшей степени нравится — простота средств и в то же время предельная выразительность... Я слушал оперу пять раз, и каждый раз с неподдельным интересом. Она в высшей степени трогательная, человечная. К тому же ее музыка необычайно гармонирует со всем окружением. Олдборо — у моря. Перейти дорогу возле гостиницы, и вы можете окунуться в холодный Ла-Манш. (Из бесед с Я. Мильштейном.)

Полюбившаяся тогда Рихтеру опера (русский перевод ее названия — «Поворот винта», в основе сюжета — одна из «страшных» и вместе с тем психологически-утонченных новелл Генри Джеймса), вслед за другой бриттеновской оперой, «Альберт Херринг», будет поставлена им, в сотрудничестве с Борисом Покровским, на четвертом фестивале «Декабрьские вечера» (когда Бриттена уже не будет в живых). А тогда, в начале 60-х, Бриттен становится первым из живущих зарубежных композиторов-современников, с которым у Рихтера устанавливается творческий контакт: он играет (впервые в СССР) концерт Ре-мажор, сочиненный 25-летним Бриттеном в 1938 году, с Ростроповичем — виолончельную сонату, Ростроповичу же посвященную (1961; на фестивалях в Москве — 1984 — и в Туре — 1992 — он будет играть эту сонату с Натальей Гутман), пьесы для двух фортепиано (с автором в Олдборо, позже с В. Лобановым — в Туре). В 1964 году он впервые участвует в фестивале в Олдборо, играет там с Ростроповичем виолончельные сонаты Брамса и Грига, а в его сольной программе — Шестая и Двадцать первая сонаты Шуберта. Уникальные записи (в том числе видеокассеты) совместных выступлений Бриттена

* Питер Пирс — один из выдающихся певцов XX века, друг и спутник жизни Бриттена, исполнитель многих его произведений. В 60-е—70-е годы выступал вместе с ним в СССР. В 1985 году фирмой «Мелодия» была выпущена пластинка (в серии «На концертах выдающихся мастеров») с записями их совместных выступлений в Ленинграде: вокальные циклы Бриттена «Зимние слова» на стихи Т. Гарди и «Семь сонетов Микеланджело».



Бенжамин Бриттен

и Рихтера, сделанные в разные годы в Олдборо — четырехручные и двухрояльные произведения Моцарта, Шуберта, Дебюсси, Бриттена, концерты Моцарта (Двадцать седьмой и Двадцать второй — последний с бриттеновскими каденциями, написанными специально для Рихтера) и Бриттена, сыгранные Рихтером-солистом и Бриттеном-дирижером, — остаются по сей день практически неизвестными в России. Не слишком известен, по правде говоря, и сам Бриттен, несомненно, выдающийся музыкант, один из тех редких «счастливицев», которые, будучи открыты и доступны своему времени, умеют сохранить при этом свою творческую индивидуальность и духовную свободу. В его личности, привлекавшей как людей высочайшей культуры, интеллектуалов, артистов, писателей, так и простых рыбаков Олдборо, ощутимо некое идеальное воплощение духа Англии: профессионализм, безупречная нравственность, сдержанность и простота бытия в миру — вместе с сохранившейся детскостью, мудрой честертовской толерантностью и тем особым, непоучающим «учительством духа», что основано не на проповедях, а на собственной внутренней готовности к действию; черты, глубоко родственные Рихтеру.

Те же черты легко опознаваемы и в других замечательных личностях, с которыми сводила Рихтера судьба. Скажем здесь лишь о двух — о Давиде Ойстрахе и Дитрихе Фишере-Дискау, вновь, впрочем, памятуя о том, что для содержательного освещения темы «Ойстрах–Рихтер» или «Фишер–Дискау–Рихтер» потребовалась бы отдельная книга. Но для начала — необходимое замечание. Когда складывается музыкальный ансамбль, между его участниками образуется обычно — хотя и не всякий раз, естественно, — поле чисто человеческих контактов: они переходят на «ты», дружат домами, общаются при случае в разного рода внеконцертных ситуациях и положениях. Так вот, у Рихтера эта «дружественность» неизменно сохраняла чувство дистанции; как, играя в сотый раз балладу Шопена или экспромт Шуберта, он никогда не низводил это до «обыденного» уровня, до «шапочного знакомства» с композитором (наизусть им изученным, не имевшим от него никаких тайн), так и, музицируя с Ойстрахом или Фишером-Дискау, он никогда не забывал, с кем он музицирует, почитая за честь для себя служить музыке совместно с такими мастерами.

Игорь Ойстрах, беседуя с В. А. Юзефовичем, довольно подробно рассказал об истории возникновения ансамбля Ойстрах–Рихтер и коснулся отдельных моментов его дальнейшего существования.*

* В этой беседе немалое место занимают и собственные впечатления рассказчика, связанные с отдельными эпизодами его встреч с Рихтером-пианистом (первое исполнение Седьмой сонаты Прокофьева в 1943 году, его же Восьмой сонаты на Всесоюзном конкурсе 1945 года); для биографов же интерес может представлять, например, упоминание о том, что мать Игоря Ойстраха, Тамара Ивановна Ойстрах, была ученицей Теофила Рихтера в его классе в Одесской консерватории.

И. О.: Они давно уже как бы шли навстречу друг другу. Помню со слов отца, что желание услышать их вместе высказывал Прокофьев, имея в виду, в частности, исполнение своей f-moll'ной скрипичной сонаты, которую они сыграли впоследствии...

В. Ю.: Со времени смерти Прокофьева (1953) прошло много лет, прежде чем Ойстрах и Рихтер выступили вместе...

И. О.: Видите ли, отец был человеком удивительно верным и постоянным в своих привязанностях — человеческих, творческих. И пока он играл с многолетними партнерами — Святославом Кнушевицким и Львом Обориним, он не мог себе позволить играть с другими виолончелистами и пианистами. [...]

В. Ю.: И Рихтер знал обо всем этом?

И. О.: Мне кажется, ему не могла не imponировать прочность творческих контактов, навсегда связавших участников прославленного трио Ойстрах — Оборин — Кнушевицкий. Когда же волею судеб в живых остался один отец, Рихтер сам обратился к нему с просьбой о совместных выступлениях. Именно с просьбой, а не предложением. Рихтер относился к отцу с чувством какого-то особенного почтения и ни разу за всю почти тридцатилетнюю историю их знакомства не назвал его иначе как Давид Федорович.

Выступления дуэта Ойстрах–Рихтер, начавшиеся летом 1968 года в Туре, проходили в концертных залах всего мира с неизменным триумфом. К счастью, большая часть их совместного репертуара записана: сонаты Брамса (Вторая, Третья), Франка, Шуберта, Бартока (Первая), Прокофьева (Первая), Шостаковича (первое исполнение — 5 мая 1969 года в Большом зале Московской консерватории). Замечательным художественным событием стало и выступление Рихтера-солиста с Ойстрахом-дирижером в концерте Грига (Москва, осень 1967; Берген, лето 1968); записи, сделанные с этих концертов фирмами «Revelation» и «Intaglio», радуют поклонников музыкального искусства в разных странах мира (кроме России — в который раз приходится делать такое добавление).

После кончины Ойстраха жизнь дуэта продолжилась: партнером Рихтера стал 28-летний Олег Каган, один из лучших, может быть, наиболее близких учителю по чистоте музыкального мировосприятия, ойстраховских учеников. «В концерте памяти Давида Федоровича Ойстраха, который Святослав Рихтер с Олегом Каганом дали через год после смерти музыканта, были исполнены Вторая, Четвертая и Пятая сонаты Бетховена. Но началась программа неоконченной сонатой Моцарта A-dur, звучание которой так символически оборвалось в тот вечер». (В. Юзефович.)

Примерно в те же годы сложился и ансамбль Фишер-Дискау—Рихтер. Услышав впервые немецкого певца в одном из вагнеровских спектаклей, Нина Дорлиак и Святослав Рихтер были сразу покорены его искусством.

Мы поехали в Байрейт слушать «Тангейзера». ... Первое действие шло в обычном плане; оно не принесло ничего нового, примечательного. Но вот во втором появился Вольфрам — высокого роста, необыкновенно красивый, величавый, — и все преобразилось. Стихийная внутренняя сила воздействия, артистическое обаяние, темперамент, речевая выразительность — все слилось воедино. То было явление на сцене, и имя ему было Фишер-Дискау.

После спектакля, прошедшего с огромным успехом, мы были приглашены Фишером-Дискау в гости и отправились к нему в загородный домик. Он много беседовал с нами в тот день, особенно с Рихтером. Именно тогда он поведал нам, что очень любит фортепиано, что он много занимался

сам на этом инструменте, играет сонаты Скрябина... Поразил он нас также своими глубокими познаниями в самых различных сферах науки и искусства... В нем органично сочетались музыкант и ученый. Сказывались любовь к красоте и к человеческому разуму, широкое художественное образование, умение мыслить, пояснять, сравнивать...*

Сам Фишер-Дискау, вспоминая о своей первой встрече с Рихтером (эпизод, вошедший в телефильм А. Золотова и С. Чекина «Хроники Святослава Рихтера»), рассказывал, что по дороге речь зашла о Шумане: вспомнили его редко исполняемую ораторию («Рай и Пери»). Когда были уже дома, Рихтер сел за рояль и тут же на память сыграл эту ораторию. «Едва ли среди немецких музыкантов и вообще в Европе кто-то еще смог бы это сделать». Рихтер же о Фишере-Дискау говорил так: «Его музыкальность превосходит все наши понятия, представления. Он все может».

В июне 1965 года, на фестивале в Олдборо, состоялось первое совместное выступление Фишера-Дискау и Рихтера. Был исполнен цикл Брамса «Прекрасная Магелона» — 15 песен на слова Л. Тика. Бриттен переворачивал Рихтеру ноты. Эта программа будет повторена ими в Туре, Зальцбурге, Мюнхене и других городах**; вскоре добавятся и еще два имени — Вольф, Шуберт. С песнями Вольфа и Шуберта артисты выступят в Москве и Ленинграде осенью 1977 года, во время единственных гастролей певца в нашей стране. Я. Мильштейн в своей рецензии назовет эти концерты «незабываемыми», «концертами века». Гораздо сдержаннее (что, впрочем, понятно) вспоминал о них в своей книге «Отзвуки былого» сам Фишер-Дискау, хорошо помнивший лицемерие и лживость государственных покровителей и распорядителей советской культуры еще с тех времен, когда Галина Вишневская, которая должна была петь вместе с ним на премьере «Военного реквиема» Бриттена в Олдборо, в 1962 году, не получила выезд-

* Дорлиак Н. Предисловие к русскому переводу фрагментов книги Д. Фишера-Дискау «По следам песен Шуберта»//Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9. М.: Музыка, 1981.

** Студийная запись из Мюнхена (июль 1970) имеется на советской пластинке, наряду с записями песен (на стихи Э. Мёрике) Гуго Вольфа (с концерта в Инсбруке, 1973) и песен Шуберта (Тур, 1977).

С. Рихтер и Д. Фишер-Дискау. На концерте в Инсбруке (Австрия), октябрь 1973





С Ниной Дорлиак

ной визы, — «министр культуры Фурцева молчала ей какой-то вздор о Западном Берлине и шпионящих повсюду врагах Советского Союза». «Вполне возможно, — меланхолично замечает певец, — что мое участие в этих концертах интерпретировалось как «провокация», потому что жителем Западного Берлина был не кто иной, как я».*

И теперь, спустя пятнадцать лет, уже при непосредственном, очном знакомстве, от «жителя Западного Берлина» не укрылась ни «боязливая робость ответственных за культуру лиц», сопровождавших его на спектакле Большого театра, ни «наводящая скуку рутинная, окутавшая дирижера Марка Эрмлера»; к этим впечатлениям добавились ледяные сквозняки в «отеле класса люкс» вкупе с «мутно-коричневым взваром, который вместо воды лился в ванну, не приспособленную для того, чтобы сделать человека чистым, одинокой картошкой на тарелке, которая называлась моим ужином...»**

И радость от посещения ленинградского Эрмитажа омрачилась проявлением другой, оборотной стороны русско-советского гостеприимства: Рембрандтовский зал был «очищен» от воскресной публики, «дабы я в полном одиночестве мог предаваться наслаждению прекрасным. Но я не мог в такой ситуации со спокойной совестью стоять перед «Блудным сыном» и «Данасей». «Штрихи», разумеется, маломузикального свойства, намного приятнее писать (и читать) о Брамсе и Шуберте, но и в этих штрихах — время, неотделимое от места, которые для Рихтера — в отличие от его партнера по ансамблю — оставались привычными, поскольку и в описываемые годы, наряду с Парижем и Туром, Лондоном и Олдборо, Будапештом и Зальцбургом, география его концертных поездок включает и обе столицы советского искусства, и многие другие, большие и малые города Союза.

В 1965 году Рихтер совершает вторую поездку в Соединенные Штаты. Свое 50-летие он встретил в Венеции (категорически запретив какие-либо чествования по случаю этой даты), а в апреле-мае проходят уже его первые концерты в Бруклине, Нью-Йорке и других городах США. Очень живые, выразительно-емкие заметки о двух днях рихтеровского турне опубликовал — спустя тридцать два года, через шесть дней после кончины артиста — Станислав Кондрашов, известный журналист-политик, слышавший Рихтера на концерте в советском представительстве при ООН 19 мая 1965 года и увидевший близко его также и во внеэстрадной обстановке.***

«... распахнулись створки дверей, стремительно вышел Рихтер, наотмашь поклонился в одну сторону, наотмашь — в другую, окинул взглядом рояль, стремительно поднял и укрепил крышку. Сел на стеганую скамейку, как бы вытер рукой руку и пальцами, словно полусогнутыми в кулак, извлек первые крохотные звуки. После поклонов публика для него не существовала, он ушел в музыку и вел себя как совершенно одинокий человек. То скло-

* Фишер-Дискау Д. Отзвуки былого. С. 183.

** Там же. С. 242, 243.

*** Кондрашов С. Однажды с Рихтером в Нью-Йорке // Известия. 1997. 7 августа.

нялся над клавиатурой, то выпрямлялся... По лицу, подвижному, как руки, проходила то боль, то гримаса недоумения, то вдруг, высоко вскинувшись, он раскрывал рот и медленно закрывал его, как рыба на суше, пару раз даже проборматывал что-то».

«Когда окончился концерт, двинулись в другую комнату — к бару и столам. ... пришел Федоренко (полпред СССР тех лет при ООН) и сразу же предложил тост за гения, которого даже щедрый на таланты советский народ рождает редко. Пока тост говорился и переводился, гений непроизвольно отодвигался от Федоренко из середины зала. Я оказался рядом и смотрел сбоку и сзади на его череп, отделенный почти безбровой дугой от носа и глаз, на его мешковатый, тяжелый ... фрак, непомерно широкий в плечах (должно быть, для свободы рук), и на скрещенные сзади ладони. Они были красные и широкие (кто-то сказал: как у сталевара), пальцы, не то что толстые, но и не тонкие, шевелились. Он рдел и неподдельно смущался, а когда тост был произнесен, обнаружилось, что у него нет стакана, и стоявшая рядом американка передала ему свой, полуотпитый, и он поднял его, подержал и вернул гостею.

Тенесси Уильямс говорил ему, что не слышал ничего подобного. Представлялись дипломаты, а он опять прищурился и улыбался смущенно, не зная языка и, видимо, не имея охоты разговаривать».

«Его антрепренерша Диза Арамовна* объяснила, что в отеле «Стэнхолл» на Пятой авеню Рихтер остановился потому, что это напротив Метрополитен и рядом с двумя другими галереями. Раза по три в день навещает он их на полчаса. Что больше всего нравится в Метрополитен? — «Трудно сказать, там много хорошего... Но... Пожалуй, я вам отвечу — «Вид Толедо» Эль Греко. И «Титус» Рембрандта там чудесный, ранний Рафаэль, Тициан».

«Диза Арамовна собирала «Славочку» на прогулку... Пестрая спортивная кепка была наконец найдена на полу. И, водрузив ее на свой череп, Славочка исчез в одиннадцатом часу вечера, под слегка накрапывающим дождем».

«Ознакомившись с рецензиями, я сказал, что большинство критиков считает, что Рихтер сейчас более велик, чем когда-либо, но некоторые, например из «Нью-Йорк таймс», пишут, что это не тот Рихтер и даже вообще не Рихтер. Что он думает на этот счет? Он ответил, что иногда выступает более удачно, иногда менее удачно. Что сейчас он в лучшей форме, чем в первые американские гастролы. А вообще восприятие музыки очень индивидуально, зависит от настроения».

«Записи, сделанные в прошлые гастролы (название фирмы он не помнит), — «это позор моей жизни».

«Чемоданы уже вынесли. Такси уже ждало внизу. Присели по русскому обычаю... Внизу, разменяв деньги у клерка, Д. А. раздавала чаевые. Славочка прощался с лифтерами за руку. Портфель держал раскрытой дверцу такси. Усевшись в автомобиль, великий человек махал мне рукой и, поворачиваясь лицом к заднему стеклу, снова махал, пока таксист выбирался на середину Пятой авеню».

Вот два дня — отрывки дней, из которых складывались недели, месяцы, годы... Крохотный кусочек рихтеровского бытия, увиденный глазами человека его поколения. Замечательны соотношения разных пластов многомерного времени в двухдневном срезе: ООН, «доминиканская» проблема, политики, дипломаты, элита, собравшаяся в зале представительства, чтобы услышать знаменитого пианиста, и он сам — «совершенно одинокий человек» у рояля, наедине со временем проживаемой им музыки... он сам, за стенами зала, в номере на десятом этаже гостиницы ищущий свою кепку, чтобы «прогуляться» в сумерках, растворить свое одиночество в нескончаемом потоке людских одиночеств, текущем в обе стороны улицы многомиллионного города. Какими зате-

* Д. А. Каргышева — работник администрации Московской Госфилармонии, солистом которой, по официальному статусу, числился Рихтер.



рянными, какими невообразимо далекими от мира и его времени должны казаться среди этого потока лишь час назад отзвучавшие аплодисменты, тосты «за гения». Бредущего в своей кепке по Пятой авеню, под крапывающим нью-йоркским дождем, в привычном, многовременном своем одиночестве. (Может, до конца всю меру этого одиночества осознаешь, вдруг подумав, что автор воспоминаний не называет ни одного из произведений, сыгранных тогда Рихтером, хотя и говорит о «другом мире», о радости и горечи от прикосновения даже к малой части того мира, в котором все «высоко и прекрасно»...) Завтра будет оставлен Нью-Йорк, впереди — Кливленд, Чикаго... Конец весны, лето — Олдборо, Тур, Душники-Здруй, Зальцбург... Бетховен, Шопен, Брамс, Равель, Скрябин, Прокофьев. 10 октября — Москва, годовщина смерти Нейгауза: пять сонат Бетховена, среди них — Двадцать восьмая, Тридцать первая; 12-го — Лист, соната си минор,

Шуберт, Брамс, Шопен. Конец осени — Украина, Кировоград, Киев... Январь 1966-го — Прага, Зальцбург, сонаты Моцарта; март — Москва, сольные программы, сонатные вечера с Ойстрахом; июнь — Прага, концерт Дворжака; Флоренция — Шуберт, Франк; Олдборо — Чайковский, Рахманинов, Скрябин, Прокофьев; Тур — концерт Моцарта с Л. Маазелем, восходящей звездой мирового музыкального небосвода (с ним спустя несколько лет будет сыгран концерт Грига, записаны Второй концерт Брамса, Второй Бартока, Пятый Прокофьева); осень, начало зимы — Италия: Сполето, Феррара, Ливорно, Милан... Квнтет Шостаковича, сонаты Гайдна, Бетховена, Вебера, Прокофьева, прелюдии Шопена, Дебюсси и вновь — Брамс, поздний, сокровенный, Нейгаузом и Пастернаком навеки впечатанный в заоблачную память XX века, где в невозможном отдалении от переменности его судеб, на идиллической лужайке приднепровской дачи их собственные судьбы кружатся, забыв о времени, «под чистый, как детство, немецкий мотив»...

* * *

В те годы Рихтер продолжает много записываться — в зале и в студии. В декабрьской 1966 года записи Второго концерта Шопена — отчетливый дефект: маломузыкальный скрип педали при каждом нажатии, особенно ощутимый в почти лишенном оркестровой опоры мечтательном *Larghetto*; но этот «дефект» — спустя несколько десятилетий — рождает и «эффект» присутствия во времени исполнения, подобный тому, который возникает, когда слышишь «подпевание» Гульда (в записи баховских Голдберг-вариаций, фантазии Моцарта) или хрип Казальса (пять «Пьес в народном стиле» Шумана). В рихтеровских записях «подпеваний» не встречается, в них эффект присутствия (имею в виду записи из зала — таких у Рихтера большинство) создается публикой: дыхание, кашель — что и говорить, весьма раздражающий, но потом воцаряется тишина — и царит музыка, которую не только слышишь, но и видишь: характерный жест, мимику, даже момент снятия ноги с педали. Особая «звукоатмосфера» на пластинках, записанных в Японии: тишина зала — абсолютная, вакуумная, и взрыв оваций по окончании пьесы воспринимаешь как нечто чужеродное... что-то случилось с пластинкой? с проигрывателем?

Многие исполнители не переносили студийного одиночества. «Мотор включен — сердце выключено», — говорил Владимир Софроницкий, но когда ему предлагали: давайте будем ставить микрофоны на сцене и писать игру прямо с концерта, — в испуге махал руками: «Что вы, я же не Рихтер!.. это только Рихтер может». Оказалось, правда, что «может» и он, Софроницкий: в изданном в 80-е годы — спустя четверть века после смерти артиста — двенадцатикомплектном собрании его записей три четверти сделаны с концертов, и самые вдохновенные, неповторимые — среди этих трех четвертей. Конечно, по типу нервно-художественной конституции Рихтер и Софроницкий весьма несхожи, и, произ-



Роберт Шуман

нося свое «так только Рихтер может», Софроницкий как раз и имел в виду, может быть, особую устойчивость младшего коллеги относительно колебаний минуты, перепадов артистической формы, а еще — его способность сохранять свое одиночество, ту отстраненность от мира за пределами музыки, которую... не раз ставили Рихтеру в упрек иные ценители, ожидающие от артиста, по выражению Нейгауза, признаний в любви лично им.

То, что делало возможными рихтеровские эстрадные самоудинения — его годами длившиеся беспощадные «пограничные» усилия на репетициях, незримые миру его студийные подвиги-радения, сочетающие героизм веры с подневольным, неотпускающим трудом. Свобода и рабство, предельная ясность и бережно хранимая тайна, вечно бывшее и небывалое — каким образом все это сочетается, сходится — и остается навсегда, будучи раз услышанным? Вновь — только с расстояния прожитого и пережитого видятся и ясность, и непостижимость того, что скрыто в студийных записях Рихтера, между 60- и 70-летием. Ясность и тайна — уже в предзвучании, в предбытии первых тактов шумановских «Пестрых листков» (*Nicht zu schnell, mit Innigkeit** — на глазах раскрывающаяся чашечка весеннего тюльпана), единственного произведения, литературно пересказанного самим Рихтером. Перечитаем запись Я. Мильштейна.

Мне всегда казалось, что «Пестрые листки» цикл необычный, как бы не для себя. Первая пьеса — для дома, как подарок... Вторая — типичное настроение *Aufschwung'a*, нечто стремительное, один миг — и ее уже нет... Третья пьеса — мужественная, напористая, какая-то охота, наивная, мальчишеская...

Далее «Листки из альбома», цикл в цикле, где все свежо, юно. Первый листок — одна из лучших страниц Шумана, проникновенная, ласковая, поэтичная, сама сущность Шумана; второй — гофмановские тени, все проносится словно дуновение; третий — мечтательный, нежно-интимный; четвертый — как бы предчувствие горя, пятый — снова прояснение... Внезапно налетает «Новеллетта», — мы сразу совсем в ином мире, мире романтических приключений: герой очутился на корабле пиратов, буря на море...

«Прелюдия» — короткая, трагическая пьеса, предвестник катастрофы, странным образом цитирует моцартовскую «Лакримузу»**.

«Марш» — поворот к мраку. Это траурный марш (с необычным трио), как будто убивающий все, что было до него. В нем есть что-то от Гойи... За ним следуют еще три пьесы: «Вечерняя музыка» — ощущение заката, таинственности, словно картина старого мастера, «Скерцо» — несколько нервное, угловатое и, наконец, «Быстрый марш» — странный, по-особому живой (есть в нем нечто цыганское, жутковатое), почти на грани безумия. Конец — все ушло, исчезло, пропало. Может быть, так вышло помимо желаний самого Шумана, но весь цикл — словно его собственная трагическая судьба.

И сколько еще такого, что он мог бы сказать, — в добавление к «непереводимому», услышанному нами на языке самой музыки, — в записанных в том же сентябре (Зальцбург, 1—29. 09.71) шумановских «Симфонических этюдах», пьесах Брамса, Тринадцати прелюдиях Рахманинова, Двадцать седьмой сонате Бетховена, в

* «Не быстро, с сердечностью» — авторская ремарка к пьесе, открывающей цикл «Пестрые листки».

** *Lacrimosa* — букв. «Слезная» — 7-я часть «Реквиема» Моцарта.

бетховенских вариационных циклах (Рихтер играл их в свою последнюю, третью поездку по Америке, март–апрель 1970-го), в «Хорошо темперированном клавире» Баха (даты записи первого тома — 21—31.07.70, Зальцбург, церковь; второго тома — 25.02.—7.03.73, Зальцбург и Вена, замок Клессхейм). Бах, «Хорошо темперированный клавир» — вот Книга книг, перевод которой представляется столь же невозможным, сколь и необходимым — для всех нас, живущих в неизбежном — не только временной шкалой измеряемом — удалении от языка баховской веры, баховской эпохи.

Конечно, красота и мощь «Страстей по Матфею» и «Рождественской оратории» способны потрясти даже того, кто ни разу в жизни не открывал Библию, и нам, современникам Рихтера, десятилетиями как раз и внушалось такое понимание: музыка эта прекрасна и замечательна сама по себе, как явление искусства, как образец композиторского мастерства, а все, чем она порождена, вся религиозно-сюжетная основа, предбытийная содержательность — все это второстепенное, малозначащее, для нашего времени непригодное. Что бы сказал сам Бах о таком толковании его музыки? — такой вопрос и не задавался, ибо ответ на него более чем очевиден. (Подобных толкователей Бах вообще бы не удостоил разговора.) Дальнейшее углубление в эту область выводит уже нас за собственно музыкальные пределы, но приведем лишь напрашивающееся сопоставление — о баховском начале в искусстве Рихтера: при всем его музыкальном даре, при всей глубине его проникновения в пласты музыкальной и художественной культуры разных времен, которые его усилием соединяются в единое Время музыки, его искусство не было бы тем, чем оно было, не будь в его основании глубокой — баховских корней — веры, непреложной для него самого содержательности, эту веру питающей и поддерживающей. Для выражения этой веры ему не требуются ни проповеди, ни манифесты — только игра, его дело («Вера без дел мертва есть»). Его отношение к музыке религиозно не только в понимании святости и веры, но и в том, восходящем к семантическому смыслу, значению, которое и составляет содержательность его присутствия в нашем времени. Ибо религия, дословно, означает возобновление связи, восстановление общности (re-ligio), а это как раз и есть то, что делает художник; слова Стравинского, приведенные в начале этой главы, лишь несколько по-другому говорят о том же самом. Мы здесь находимся в пределах постоянно совершающейся в мире последовательности отражений, цепи метаморфоз, вытекающих из положения: в начале было слово. Слово Бога было в начале дела Баха; дело Баха является словом, обращенным к Рихтеру, им же, Рихтером, обращенным в его дело; дело Рихтера доходит до нас, воспринимается нами в виде обращенного к нам слова и... здесь процесс, в сущности, заканчивается, рассеиваясь во множестве личных восприятий. Но для его завершения — в самих себе, по чувству сопричастности, мы ищем возможности какого-то логического исхода. Логоса — слова, возвращающего к началу цепи. И если мы ощутим необходимость единственного такого

слова (множественность слов здесь будет лишь род имитации дела, по сути уже завершенного), то это единственное, закольцовывающее слово и будет: Религия.

В этой связи, между прочим, встает такая совершенно неисследованная тема, белое пятно в отечественном и, если я не ошибаюсь, вообще мировом «рихтероведении», как восприятие искусства Рихтера на Востоке, в частности в Японии. Конечно, «белым пятном» здесь является вся музыкальная культура Востока с собственной историей, шкалой ценностей и т. д., существующая на протяжении тысячелетий — в непостижимом удалении от того, что принято называть европейской культурной традицией. Отдаем ли мы себе, например, отчет, что наши боги — Бах, Моцарт, Шопен и другие — для трех четвертей населения планеты вовсе не являются богами и, более того, их имена мало что говорят представителям этого населения... и никак не по причине невежества, отсталости; там — собственный мир, неповторимым своеобразием которого восхищались Дебюсси и Равель, Гессе и Рерих, Томас Манн и Иегуди Менухин... Говорю лишь о музыке; литература, живопись, театр — там все-таки проще, понятней: Чехов в Японии, например, уже давно почитаем и любим наряду с самыми почитаемыми и любимыми соотечественниками; равно же и стихи Ли Бо, танка Сайге, новеллы и романы Кавабаты Ясунари мгновенно, без усилия проникают в душу европейца, чей вкус и эстетическое чувство воспитаны на Гёте и Пушкине. Но музыка!.. здесь загадка непостижимая. Что изменилось в нашем веке, хотя бы даже во второй половине его, когда частыми и желанными гостями в той же Японии стали и Давид Ойстрах, и Юджин Орманди, и Святослав Рихтер, и Дитрих Фишер-Дискау, и Евгений Нестеренко, и Михаил Плетнев? * Когда японские, китайские, корейские, вьетнамские скрипачи и пианисты все чаще стали завоевывать премии на европейских и американских международных конкурсах, а имена Сейдзи Озава, Зубина Мета, Йо-Йо Ма известны в Европе и Америке каждому хоть мало-мальски интересующемуся классической музыкой? Планета едина и, как оказалось/осозналось в нашем веке, невелика и хрупка, уязвима; что значат для нее эти героические, сплывающие усилия отдельных людей — апостолов музыкальной религии, усилия, которые мы, со слишком близкого временного расстояния, ни оценить, ни даже осознать толком не можем? Здесь все — «мировые проблемы», решение которых едва ли кому известно (рихтеровское искусство, как мы уже не первый раз видим, то и дело «выводит» на такие проблемы, так что о нем самом подчас забывается... таково оно, это искусство, требующее временного ухода/отхода на дальние расстояния, для задания вопросов типа: каким оно видится — из других миров? Из мира Баха, из мира Кавабаты, из мира будущего века?).

Среди немногого сказанного на эту тему, вблизи ее, самим Рихтером, выделим два его высказывания, относящиеся к разным

* Кажется, Н. Цветов — один из «обстоятельнейших» публицистов-японистов нашего времени, — рассказывая о культуре и обычаях современной Японии, заметил, что ему доводилось наблюдать очереди на улицах Токио только по двум поводам: к прорицателю (или «гадалке») и... за билетами на концерт Рихтера.



Рудольф Баршай

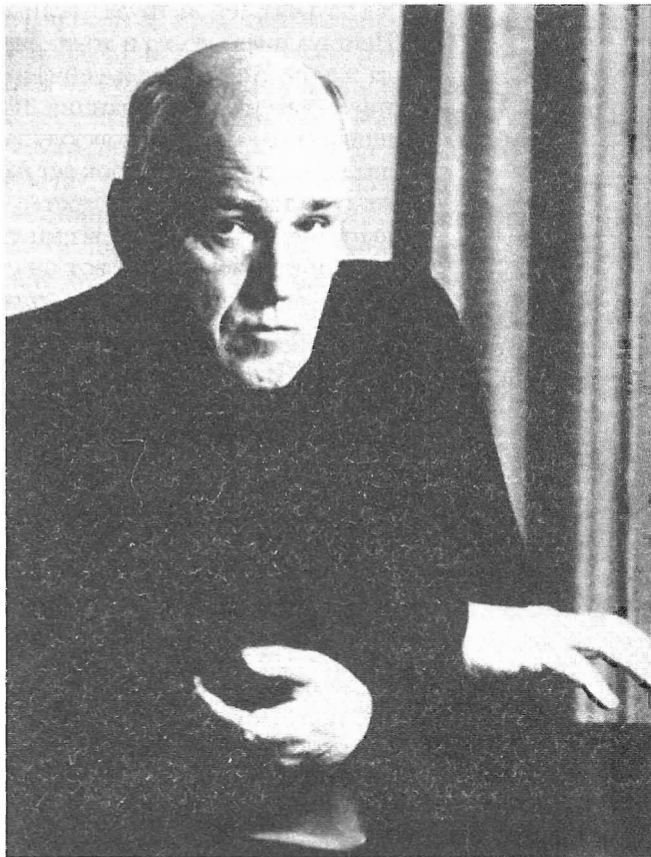
годам его посещений Японии (вновь — характерный лаконизм, глубина подтекста).

«Отношение к религии совсем иное, чем на Западе — как к чему-то весьма обыденному, а не возвышенному». (Записано Я. Мильштейном.) И второе: «В Наканииде* концерт проходил в Баховском холле, построенном прямо у рисового поля. Город кончается, начинается поле, и около него стоит концертный зал, потому что какой-то японец захотел, чтобы звучала хорошая музыка». (Из «Путевых записей» В. Чемберджи.)

Впервые Рихтер выступил в Японии в 1970 году (там же произошла его первая встреча с Олегом Каганом, положившая начало будущему ансамблю). Верный себе, он выбрал для первого своего контакта с незнакомой аудиторией программу, на которую едва ли решился бы другой пианист: три последние сонаты Бетховена — сложнейшие и по обычным, «европейским» нормам требующие от слушателя максимальной отдачи. Вот пример — один из многочисленных — рихтеровского сочетания веры и дела. И, как и всюду, во всех других подобных случаях, отклик аудитории — вера, восхищение, благодарность. Так же бывало и в последующие годы: каждый его приезд становился событием и ожидался с радостью, билеты раскупались загодя, в первые же часы после открытия касс предварительной продажи, портреты, рекламные проспекты висели на всех углах. Рихтер охотно ездил в Японию, сначала сам, позже — с молодыми, «втягивающимися» в поле его притяжения Каганом, Башметом, Натальей Гутман, ценил своеобразие этой страны, вежливость, культуру, вкус, свойственные ее жителям, красоту японских пейзажей. Как пример выражения ответных чувств вспомним такой эпизод. Знаменитая фирма «Ямаха», в послевоенные годы сумевшая занять довольно престижное место в ряду других мировых производителей рояльной продукции («Стейнвей», «Бехштейн», «Безендорфер» и т. д.), свой юбилейный, сотысячный по счету рояль преподнесла в подарок Рихтеру; «преподнесла» и в прямом смысле слова — инструмент был доставлен представителями фирмы непосредственно к дому на углу Большой и Малой Бронной, где он жил, и поднят на 16-й этаж, в его квартиру. (Другой рояль той же фирмы был подарен самим Рихтером Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; на нем он часто играл там в разные годы.)**

* Город, в котором Рихтер выступал в 1986 году. (Сонатный вечер с О. Каганом — 20 сентября, сонаты Брамса, Грига и Равеля — записан на компакт-диск фирмой «Sacrambow».)

** Возможно, здесь стоит рассеять одно недоразумение в связи с встречавшейся в нашей печати информацией о том, что Рихтер, с какого-то, по крайней мере, времени, ездит на гастроли всегда с собственным роялем и в сопровождении собственного настройщика. Подобные факты действительно имели место в биографиях знаменитых пианистов (Рахманинова, Горовица), но к Рихтеру они не имеют никакого отношения. Он никогда не возил за собой рояль, играл (по собственным его словам, записанным Я. Мильштейном) на чем приходилось, «от превосходных инструментов — до откровенно плохих». Хотя иногда в поездках его сопровождал настройщик; так, например, в большую поездку по России, в 1986 году, с ним вместе ездил Е. И. Артамонов, «замечательный знаток инструментов... который приводил в подобающее состояние рояли, предназначенные для Рихтера, и попутно обучал в разных городах своих коллег» (В. Чемберджи).



В свой первый приезд в Японию Рихтер играл концерты Моцарта с Токийским оркестром Синхей Нихон. Дирижировал оркестром Рудольф Баршай, в то время уже покинувший страну, в прошлом — знаменитый альт первого состава Квартета имени Бородина, затем — основатель и дирижер Московского камерного оркестра. И о Квартете имени Бородина, и о Московском камерном оркестре мировая критика тех лет писала примерно в таком духе, что оценивать подобную игру следует стихами, а не языком газетной прозы; и с квартетом, и с оркестром Рихтер часто играл еще в молодые, «невыездные» годы.*

Волей судьбы последним концертом Рихтера, записанным полностью, оказался концерт в Токио 3 марта 1994 года — с тем же оркестром, тем же дирижером и с тем же автором: были исполнены Первый, Пятый и Восемнадцатый концерты Моцарта.

С какого-то момента возникает ощущение, что единое время жизни Рихтера начинает расслаиваться и само его присутствие в этом мире становится едва ли не иллюзорным. Право, один ли это человек? Где-то, в одном измерении, существует Рихтер-леген-

* Существуют записи Двойного концерта Баха (с А. Ведерниковым, 1959) и двух концертов Моцарта (Пятнадцатого и Двадцать седьмого, 60-е годы) в исполнении Рихтера и оркестра Баршай.

да: лауреат, Герой труда... великий и знаменитый, о котором еще Нейгауз писал то-то и то-то; вдруг — какой Нейгауз? Так это когда же было? Что, он и сейчас играет — Рихтер? Другое измерение — каждое лето Франция, Тур; Европа, Америка, Япония, большие и малые города, повсюду залы, переполненные до отказа, как двадцать, тридцать, сорок лет назад — тот самый Рихтер? Ведь ему же семьдесят скоро!.. И третье — космос его музыки, ничего общего с этим миром, со всеми его наградами и переполненными залами не имеющий. А вот он сам — огромный, седой, печально-понурий, сидит один за круглым столом, под тяжелой рамой, из которой то ли вынута, то ли не вставлена еще картина, и во всем его облике, в мощных плечах, в неподвижных руках — след тех, околоветовых перегрузок, и взгляд — из космического одиночества (такой взгляд мы видели у Улановой на поздних портретах, у Мравинского, дирижирующего Восьмой симфонией Шостаковича, — не оркестром своим, перед ним сидящим, которого он словно не видит и не слышит даже, а одной лишь музыкой, ее космосом, в нем самом звучащим). Старый звездолетчик, вернувшийся на планету, где за время его путешествия протекли тысячелетия.

А для него на той же планете — все как было, завтра — как вчера: земная неутоляемая мука, недостижимость желаемого, вечное «не получается»... «не звучит»... «выходит так себе»... Гений всегда хочет больше чем может — известная формула, да только... явно не гением сочиненная. И как раз гению не способная помочь. Чем измерить мощь напряжения, которой все эти времена удерживались вместе?..

От одного довольно известного в прошлом ученого (одареннейшего притом пианиста, которому в пору его юности прочи-



Е. А. Мравинский

ли славу чуть ли не второго Гилельса) мне довелось услышать такое: вы любите Рихтера? Ну, скоро разлюбите. Это же не пианист; пианисты — Рубинштейн, Нейгауз, Клайберн. Их надо слушать. Они играют музыку, а Рихтер ее убивает. Знаете, что значит в науке — «убить проблему?» Вот это он делает с музыкой. Была «Аппассионата», были «Симфонические этюды», соната Шуберта, Листа — он пришел, сыграл — и убил. После него там нечего делать, там «материала» осталось, научно выражаясь, — на одни кандидатские диссертации, ну, может, на пару докторских...

Конечно, хотелось возразить: напомнить о неисчерпаемости музыки... но, как-никак, передо мной был профессионал (в том и другом, в музыке и науке). Позже довелось прочесть, что нечто подобное уже говорилось — и тоже профессионалами — еще об одном музыканте: Артуро Тосканини. «...как Моисей с десятью заповедями, он стоял и изрекал: «Таков закон, но не мой: Бетховен требует этого!» Тогда мы открывали, каков есть Бетховен... Это было трагично, потому что после него мы уже никогда не испытывали радости от других дирижеров. У меня сохранились вырезки из венских газет, в которых писали: «Теперь, после этого исполнения, навсегда покончено с «Реквиемом» Верди; потому что он никогда больше не будет таким и мы никогда не сможем наслаждаться другим исполнением, каким бы хорошим оно ни было...»*

Раз уж я позволил себе привести один факт из собственной слушательской биографии (относящийся к ее раннему периоду), то приведу и другой, отделенный от первого без малого двадцатилетним промежутком. Мой знакомый, тогда еще студент МГУ, рассказывал, как он впервые услышал Рихтера в зале. «Вы знаете, я с первого курса, хотя и занимался довольно плотно, но в консерватории ни одного стоящего концерта не пропускал — я не буду вам перечислять, а просто покажу программы, которые я привез (показанные программы действительно выглядели впечатляюще). И тут вдруг слышу: Рихтер приезжает, будет играть с Квartetом Бородина. Ну, я, конечно, не мог не достать билет, ночь, правда, пришлось постоять, но взял — иду на Рихтера. Волнуюсь немного, потому что еще... ну, в каких-то вещах я доверяю только сам себе, например, когда со всех сторон только и слышал: «Плетнев! Плетнев!..» — это на меня никак не действовало, а вот когда сам услышал Плетнева, теперь всем могу говорить: здорово! замечательно! А с Рихтером, как вы понимаете, после всего, что столько лет, сколько себя помню, говорилось, было вообще так... почти предубеждение и вместе с тем — неизвестность: чего ожидать? Тем более Шостакович все-таки, вдруг я не пойму. И вот... здесь я уже не знаю, все предыдущее было объяснимо словами, а для дальнейшего их нет. Даже вы не поверите, да я сейчас и сам себе с тру-

* Из воспоминаний Гуго Бургхаузера, оркестрового музыканта, игравшего многие десятилетия в известнейших оркестрах Европы и Америки (См.: Артуро Тосканини//Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 6. М.: Музыка, 1971).



дом верю, но тогда... в какой-то момент посмотрел вокруг — и увидел: я и все в этом зале, кто вместе со мной слушал, это последние люди на Земле, которые в последний раз слушают на ней музыку, вот она окончится — и все... никого и ничего больше не останется».

Когда позже, спустя года полтора, мы с моим собеседником слушали запись Квинтета Шостаковича на вышедшей пластинке (с тех же московских концертов, начала зимы 1983 года), вспомнился уже приводившийся рассказ Гульда о том, как он впервые слушал Рихтера — в том же зале, 26 лет назад. «Я сидел как в гипнотическом трансе».

О Шостаковиче сам Рихтер написал так:

...Дмитрий Шостакович — гениальный композитор — прошел через жизнь всех нас и оставил глубокий след. Он принес нам много счастья и радости, хотя сила его трагизма часто сокрушала нас.

Это подпись к известной картине Б. Кустодиева, изображающей Шостаковича-мальчика, в матросской блузе. Одна из двадцати восьми подписей, сделанных Рихтером к каждому из портретов, составивших полную, им самим отобранную и размещенную экспозицию выставки под названием «Музыкант и его встречи в искусстве». Выставка эта была открыта в марте 1978 года в одном из зданий Пушкинского музея; как пишет А. Золотов, «очередь на эту выставку казалась бесконечной». Часть экспонатов ее представляла собственность Рихтера и Нины Дорлиак, другая была отобрана из личных коллекций их друзей и близких. Несколько портретов были из государственных собраний, один из них —



Дмитрий Шостакович



знаменитый портрет кисти Павла Корина из Третьяковской галереи «Константин Николаевич Игумнов за роялем». «Это — «Двойной портрет» — человек и рояль», — написал Рихтер в аннотации к нему. И персонаж, и автор портрета были ему хорошо знакомы — именно факт личного знакомства, подразумевающего также ту или иную меру духовной близости, был объединяющим мотивом всей экспозиции, и каждая из рихтеровских аннотаций была одновременно и знаком благодарности, и взглядом в собственное прошлое. А для смотревших и читавших — еще и одним из редчайших моментов рихтеровского «самораскрытия», общения с миром вне рояля.

Вновь... не станем выражать напрасных сожалений, начинающихся словами: где-нибудь, в другой стране, все это могло бы... а просто процитируем некоторые из рихтеровских подписей-аннотаций.

В этой вещи я вижу конфликт внутреннего мира артиста и внешней официальной обстановки, в которой он находится. Игумнов был человеком нежной лирической души, скрытой за внешней сдержанностью, придававшей порой его облику некую сухость и прозрачность. Если долго вглядываться в его лицо на портрете — кажется, что он внутренне вслушивается в музыку. Пальцы рук почти двигаются, как бы воспроизводя близкие всем нам мелодии Чайковского...

Павел Дмитриевич Корин — художник блестящего мастерства и острого реального видения. Его портреты предельно досказаны, они, если можно так выразиться, архитектурны, поэтому они так убеждают.

Я никогда не забуду мою встречу с ним в его мастерской...

К портрету Нейгауза работы Кэтэван Магалашвили.

В этом портрете Генриха Нейгауза, сделанном, по-видимому, во время его гастролей, когда он перед концертом повторял программу, на редкость поразительная удача сходства. Тут передано состояние полного слияния с музыкой, момент полного слияния со звуком, буквально слышимым. (Может быть, это одно из интермеццо Брамса?)

Анна Ивановна Трояновская — моя большая приятельница, у которой я провел очень много часов моей жизни, я у нее занимался, у нее пробовал писать пастелью. Одаренная натура, художница — ученица Серова, Пастернака, Матисса, страстная поклонница Эль Греко, певица-любительница (в домашних концертах ей аккомпанировал Метнер и оставил ей рояль, на котором я занимался). Истинная москвичка, приятельница дома Шаляпиных, Станиславских. Летала с Юмашевым на фронт, была дружна с Натальей Николаевной Волоховой, у которой я с ней и познакомился.

Елена Александровна Скрябина — дочка композитора, жена пианиста Владимира Софроницкого. Я встречался с ней в доме Г. Г. Нейгауза. Генрих Густавович иногда в шутку говорил: «А ведь это — очаровательнейший опус Александра Николаевича, эта Ляля». Мне она всегда напоминала образ Клавдии Шоша из «Волшебной горы» Томаса Манна.

Из всех рихтеровских подписей к портретам выставки эта, пожалуй, самая поразительная — по полифоничности звучащих в ней голосов Времени; словно на пространстве нескольких тактов музыки, вмещающих в его исполнении миры и эпохи, Рихтер дает в нескольких предложениях целую панораму искусств, панораму жизни и истории человеческого духа. И достигает этого «простейшими» средствами: путем «протокольного» упоминания имен (от Эль Греко до Томаса Манна), чуть-чуть «подсвеченного» личным отношением. Анна Трояновская, спасавшая молодого Рихтера в тяжчайшие годы его жизни, в пору его московской бездомности и сиротства, занимала, конечно, в его душе и памяти свое, ни с кем другим не разделяемое место, и как же он выразил это, когда ему довелось представить ее портрет вниманию посетителей выставки? Разумеется, он не говорит ни слова о своих личных чувствах, не «изливается» в признаниях и благодарности, он всего лишь... дает почувствовать, на какой духовной высоте, в каком избранном кругу пребывает она в его благодарной душе. И это делается без всякой высокопарности, словно не от своего имени, уходящего в тень рядом с именами Серова и Матисса, Шаляпина и Станиславского, Метнера и Скрябина, Софроницкого и Нейгауза... Рихтер не сомневается, что читающие его подписи знают (а кто не знает — захочет узнать) также имена Юмашева — одного из легендарных летчиков 30-х, Натальи Волоховой-Крымовой — «Снежной маски» Блока. Они тоже дополняют, расширяют панораму времен, событий и судеб, встающих из «протокольного» рихтеровского фрагмента... где вы, романисты XX века?

На двух портретах мы видим самого Рихтера; это, собственно, не портреты, а эскизы, сделанные в очень разной манере двумя выдающимися художниками. Первый — мягкий, лиричный, карандашом с акварелью, где Рихтер, в ту пору уже приближавшийся к тридцатилетию, выглядит юношей, почти мальчиком. Другой — острый, гротескный, на грани шаржа, черным мелом, представляет пятидесятилетнего Рихтера в «рабочем процессе». Рояля нет ни на том, ни на другом, но на первом он словно бы и не предполагается, на втором — присутствует незримо.

Вот рихтеровский автокомментарий к этим двум наброскам.

К сожалению, был только один сеанс. Это было время, когда Фальк имел доброту направлять меня в моем желании рисовать. От замысла написать мой портрет остался только набросок.



Вспоминается прохладное ателье-мансарда Роберта Рафаиловича в доме с «павлинами» на набережной с видом на Кремль и Москва-реку..

С 1942 года я бывал в доме Фалька. Помню его советы, спокойно-мудрые — никуда не спешить, откладывать все впрок. Его советы были для всего — и для музыки тоже.

Я сохранил к нему глубокую дружбу, преданность к художнику, который остался верен себе, был всецело в искусстве и победил время, пространство... Потому его живопись всегда живая, всегда в движении. Чем больше вы смотрите на его вещи, тем больше вы находите в них богатства, но не спешите!!!

Все, кто бывал у него в мастерской на его показах-концертах живописи, никогда их не забудут...

На втором рисунке самим автором, Оскаром Кокошкой, представлена дата: 3 сентября 1965 года.

В Люцерне Кокошка приходил в Гранд-отель меня рисовать. Я бился в поте лица над фугой из сонаты Хаммер-клавир опус 106 Бетховена. Было жарко и трудно. Кокошка, этот роскошный, дикий человек, сделал приблизительно десять набросков. Он их делал быстро, размашисто. Часто вынимал из заднего кармана фляжку с виски, прикладывался к ней и заставлял меня пить из нее же. Личность единственная в своем роде: со своим шармом, размахом и талантливостью. Из десяти эскизов я выбрал, считаю, самый интересный, хотя окружающие очень протестовали, предпочитая другие наброски. В этом чувствуется момент осиливания труднейшего из произведений для фортепиано.

Существует еще несколько малоизвестных рихтеровских портретов, которых не было на выставке; один из них, принадлежащий кисти Василия Шухаева, самобытного русского художника, с которым Рихтер был знаком и близок в 40-е—50-е годы, тоже неокончен (явно Рихтер был непростой моделью для встречавшихся с ним художников), но в целом из всех он, пожалуй, лучший, самый достоверный. Вообще же, на мой взгляд, лучшие прижизненные портреты Рихтера — его фотографии, сделанные в разные периоды его жизни разными фотографами, художниками в своей профессии: Михаилом Озерским, Олегом Макаровым, Виктором Плотниковым, Виктором Ахломовым и другими, чьи работы суть запечатленные рихтеровские мгновения — зарисовки-комментарии к его «автопортрету», скрытому во множестве сыгранных им произведений. Уже говорилось, что на разных своих фотографиях Рихтер бывает «непохож» на себя — как «непохожи» друг на друга его Бах и Моцарт, Шопен и Лист, Барток и Шостакович: оттого и не получался «обобщенный» Рихтер у рисовавших его художников — слишком переменчив, многосложен был его облик при всей его видимой, внешней простоте и, одновременно, «характерности».

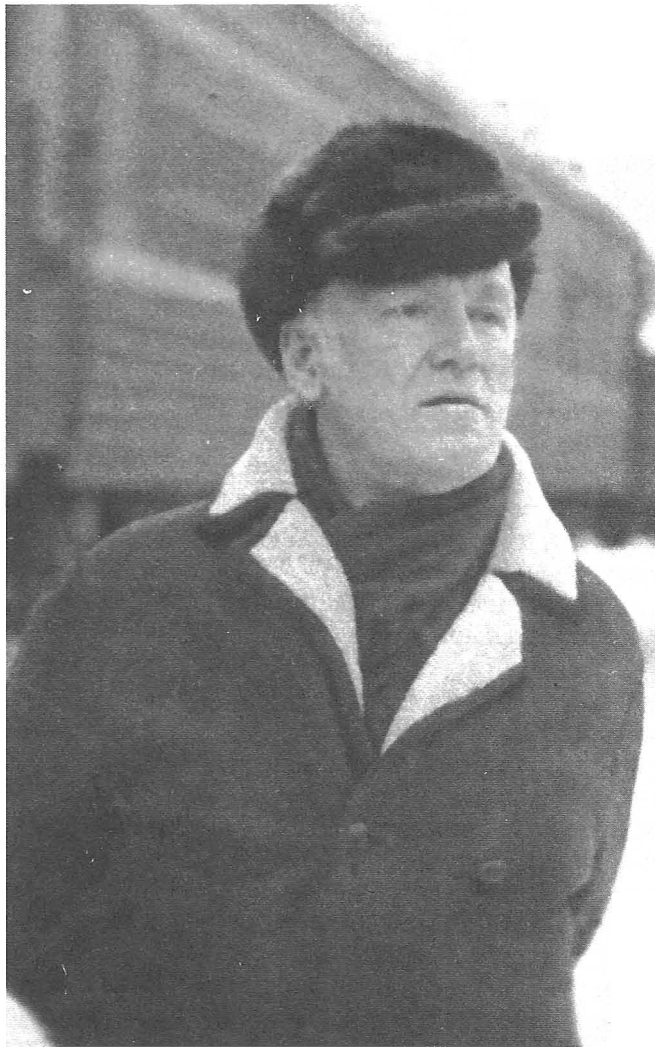
Конечно, годы накладывали свою печать. Были собственные недуги — телесные и душевные: долговременное пребывание в космосе — не шутка! Обычному воображению доступны физические перегрузки, «сверхнапряжения», на которые рихтеровские «кондиции» были запрограммированы самой природой (хотя и они, случалось, отказывали), но о воздействии космоса на психику, на весь душевный уклад человека может судить лишь тот, кто сам хотя бы раз оставался наедине с его бездной; Рихтер же пребывал в ней длительно, притом погружаясь на такие глубины, которые многим и не снились (не отсюда ли «непонятность», «необычность» его прочтений Шопена и Моцарта — двух самых «всем понятных», всеми — на свой лад — любимых композиторов, у которых «понятное» и «любимое» располагается уже на малой глубине, порой у самой поверхности?). Уходили из жизни близкие люди: в 1963 году умерла мать, в 1964-м — Нейгауз, еще раньше, в 1960-м, скончался Пастернак. В середине 70-х один за другим, через год, ушли Ойстрах, Шостакович, Бриттен, а в начале 80-го не стало Станислава Нейгауза. С годами сгущалось рихтеровское одиночество — «необъятное, непредставимое», скажет Л. Гаккель уже после кончины самого Рихтера. В укладе же его жизни все оставалось как прежде: концерты, репетиции, города — большие и малые, в разных странах и у себя на родине, — жизнь странствующего музыканта, в которой он сам ничего не хотел менять. Отражались ли все названные (и неназванные) потери в его искусстве, на его игре? Наверное, каким-то частным образом, о котором мы, опять-таки, можем иметь самые смутные представления. Никаких публичных выражений чувств никто от него не слышал, и даже на его концертах, скажем, памяти Нейгауза, про-



Андрей Гаврилов

ходивших в разные годы в Москве ли, в Кировограде или других городах, в афишах специальным образом это, как правило, не выделялось. Память всех людей, знаменитых и незнаменитых, оставивших какой-то след в его жизни, Рихтер чтит свято — не напоказ миру, при этом и здесь его чувство выражается музыкально: вечера памяти устраиваются дома, в кругу близких, со-чувствующих и со-причастных. Таким был в ноябре 1979-го — в коротком промежутке между концертными поездками по Германии, Австрии, Венгрии — нейгаузовский вечер, на который собрались многие бывшие ученики Нейгауза и ученики учеников: ученики играли, читал Дмитрий Журавлев, прослушивалась «Stabat mater» Шимановского.

На почве музыки устанавливаются и новые связи, жизненные и человеческие. Где-то уже в первый период вхождения «в рост» фестивалей в Туре начинает образовываться то незримое поле музыкально-человеческого действия в мире, которое позже будет названо «рихтеровской Галактикой». Как уже говорилось, в 1974 году началась творческая жизнь ансамбля Олег Каган — Святослав Рихтер. Примерно в то же время в поле притяжения этой Галактики оказываются другие музыканты — молодые Золтан Кочиш и Андрей Гаврилов, Галина Писаренко, студенческий оркестр Московской консерватории под руководством Юрия Николаевского. С Гавриловым у Рихтера были во Франции не совсем обычные концерты: пианисты играли сюиты Генделя (прекрасная, притом малоизвестная музыка, из которой хорошо знакома разве что знаменитая «Пассакалия» — последняя часть Седьмой сюиты, существующая во многих инструментальных переложениях, да еще упоминаемая в разных книгах под названием «Музыкальный кузнец» Ария с вариациями, заключающая Пятую) «в очередь», сменяя друг друга: одну или две сюиты играет один, а другой ему перелистывает ноты, затем партнеры меняются местами. И таким образом в течение двух вечеров проигрываются все шестнадцать сюит. Рихтер с Гавриловым выступают с этой программой летом 1980 («олимпийского») года в подмосковном Архангельском; там же Рихтер сыграет со студенческим ансамблем концертино Яначека, с Юрием Башметом — Альговую сонату Шостаковича и как аккомпаниатор выступит с Галиной Писаренко («Песни безумного муэдзина» Шимановского). Рядом с неизвестным Генделем — музыка XX века, также никому неизвестная, никем — исключая лишь недавно написанную сонату Шостаковича — многие годы не игравшаяся, не певшаяся. Критики употребляют в подобных случаях слова «музыкальное просветительство», но у Рихтера мы имеем дело с чем-то другим, особым... Космос — его присутствие обнаруживаешь в каждом частном случае. Тот же студенческий ансамбль был образован еще в 1976 году — по инициативе Рихтера! Ему потребовались партнеры для исполнения Камерного концерта Берга (по воспоминаниям Т. Гайдамович, на подготовку этого сочинения ушло около ста (!) совместных репетиций — уже после того, как все партии —



фортепиано, скрипки и тринадцать духовых инструментов — были выучены в индивидуальном порядке); с этим ансамблем в течение нескольких лет Рихтер объездит почти всю Европу, переиграет десятки произведений — от Баха до Стравинского, запишет несколько пластинок.. Просветительство?... — да, разумеется. Но только не в том смысле, в каком это слово мы привычно употребляем. «Зри в корень», — говорит Козьма Прутков. В нашем случае корень слова — «свет» (созвучный корню «свят»), и вот где-то здесь находится глубинная суть того, что являло собой, в каждодневном своем явлении слушательскому миру, просветительство Святослава Рихтера.

Его поездка по стране в 1986 году, неоднократно упоминавшаяся уже на предыдущих страницах, — тоже один из примеров «просветительства»; еще бы — Двадцать восьмая соната и Вариации на тему Диабелли Бетховена, сонаты Гайдна и Брамса,

брамсовские же Вариации на тему Паганини, Этюды по Паганини Шумана и его же «Ночные пьесы», этюды и баллады Шопена — программы, способные стать украшением любого именитого зала мира, будь то Карнеги-холл, дворец Шайо или Большой зал консерватории, — все это игралось в тот год в залах Ржева и Орехово-Зуево, Новгорода и Кемерова, Читы и Благовещенска...

На наше счастье, значительную часть пути в той рихтеровской поездке проделала вместе с ним Валентина Чемберджи, оставившая нам на память «протокольное» (в нейгаузовском смысле и духе) ее описание, содержащее множество подробностей и деталей, дорисовывающих «удаленному от горных чертогов» воображению черты повседневного человеческого поведения и облика артиста-«просветителя»: Рихтер ест манную кашу и пьет кефир, читает на ночь драмы Расина, склонен к юмору и играм, подвержен простудам и приступам «меланхолии», когда ничего не хочется делать и играть не хочется; ведет учет не только всех своих концертов, но и занятий, при этом число «недоигранных» часов («долг», начисляемый самому себе неизвестно с какого времени) точно известно ему самому и в любой момент может быть названо. Занятия — по часам и минутам (часы обычно подвешиваются на крышку рояля) — идут, по существу, без перерыва, не исключая и дни концертов. (Правда, в поезде Рихтер, в отличие от некоторых других знаменитых пианистов, не «упражняется», немую клавиатуру с собой не возит, зато — смотрит обычно в окно, «впитывает» красоты окружающих сибирских пейзажей... «Байкал!.. — второе действие «Валькирии».) Все — обыкновенно, почти буднично: холодный номер в гостинице, залетевшая в него синичка, которую Рихтер тут же вознамеревается кормить; девочка-пианистка, которая будет переворачивать ноты на концерте в Тайшете, дочь слепых родителей — «гордость тайшетцев»; юноша-водитель — «точь-в-точь один из юношей с фрески в Сикстинской капелле». Вспоминаются — прочитанные книги, виденные кинофильмы, детство, занятия у Нейгауза, прошедшие концерты, города, люди... И надо всем этим — свет горный, дух «высших сфер», «миры иные» — являвшиеся во всей полноте только в часы концертов, а теперь — существующие лишь в его записях и в памяти очевидцев.

Часто, слушая у Рихтера какое-нибудь знакомое, до «последней ноты», казалось бы, изученное произведение, обнаруживаешь вдруг... не просто деталь, штрих, поворот мысли или настроения, прежде не уловленные, а — обновленный мир, скрытый в музыке и вдруг его игрой преподносимый как абсолютная формула, как картина, видимая во всех подробностях. Тогда вспоминается, как Чехов выразил свое отношение к лермонтовской прозе: «Я бы... взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школе, по предложениям, по частям предложения. Так бы и учился писать». Может быть, так же, разбирая «по предложениям» какую-нибудь запись Рихтера, можно было бы научиться играть на фортепиано? Или... писать об игре на фортепиано?

Разумею, что сказанное — с точки зрения музыкальной педагогики (и с других точек зрения) — выглядит ужасной «ересью»... хотя ведь и то, что говорит Чехов, тоже, строго говоря, — «ересь». Однако в подобных ересях, высказываемых порой самими пишущими в дай бог памяти какое тысячелетие существования литературы и письменности, не скрыто ли куда больше смысла, чем во многих «прописных», «вечных» истинах?

Но и прописные истины — истинны. Нельзя объять необъятного. La Fin du Temps — конец времени этой главы кладет конец возможностям слова, пытающегося следовать реальностям дела. До конца времени дела — земного пути Рихтера-музыканта — остается немного, об оставшемся сказано будет в следующих главах. В начале этой было, вспомним, слово — «шкала». Разумеется, даже простой перечень того, что не вместила эта глава в «арифметическом» значении рихтеровской шкалы (годы, страны, программы), мог бы составить... еще одну главу, но за отдельными делениями шкалы можно утратить масштаб целого. И здесь мы вновь возвращаемся к тому, о чем была речь в главе, посвященной Нейгаузу, — к синтезу «музыканта» и «человека» в артисте: именно этим синтезом определяется, в конечном счете, масштаб — шкала его деяний в мире, итог его усилия во времени. Масштаб первой составляющей в нашем случае укладывается, кратко говоря, в один вопрос, заданный Юрием Башметом еще в начале 80-х: «Подарит ли природа миру еще одного такого музыканта?» Многим казалось при жизни Рихтера и, вероятно, продолжает казаться и теперь, что вторая его составляющая была целиком поглощена первой, и это вполне естественно — по причине «укрытости» этой второй от мира, о чем уже достаточно говорилось, не стоит повторяться. Но стоит, пожалуй, продолжить цитату Ю. Башмета: «Если и родился уже другой такой великий, то пусть он сначала доживет до этого возраста, и так же растет, и так же играет, пусть он станет величиной хотя бы в половину того, что сейчас представляет собой Рихтер. Тогда можно будет говорить о его величии. Может быть, природа и одарит его комплексом каких-то исходных данных, но *сможет ли он с ними справиться?* А Рихтер справился. Уже очень давно».* Справиться с комплексом — это уже, очевидно, из области «человеческого», из второй составляющей. Этим определена мера рихтеровского усилия, здесь — синтез, и здесь — «шкала Рихтера».

Закончим эту главу еще одной цитатой.

При всей противоречивой сложности характера... у него нельзя было найти ни единого движения, ни единого побуждения, которое не было бы продиктовано самым тонким чувством чести, самыми благородными... почти-ями...

Он не признавал случайных эпизодов, не разменивал жизнь на мелочи, неопределенные и несущественные... Его любовь никогда не покушалась на чужое чувство; ни один ум не связал, не придавил он верховенством своего ума... Его личность не привлекала назойливого любопытства, не вызывала хитроумных домыслов, пересудов... личность в целом была гармонична...

* Цит. по очерку Н. Зимяниной «О Рихтере».



Не зная, о ком говорится в приведенных строках и кто их автор, вполне можно было бы решить, что это сказано о Рихтере — кем-нибудь из близко знавших его людей, притом музыкантом: тем же Башметом, например, или Золтаном Кочишем...

Между тем — знающим, конечно, не надо напоминать!.. — этой цитате уже полтора столетия. В ней действительно говорит о музыканте — другой музыкант: Лист — о Шопене.*

* Лист Ф. Ф. Шопен (рус. перевод М. Семеновского, М., 1956, книги, вышедшей в 1852 г.).



Франция, Тур, Меле

Не спрашивайте меня, почему я люблю Турень. Я люблю ее не так, как любят свою колыбель, и не так, как любят оазис в пустыне. Я люблю ее, как художник любит свое искусство.

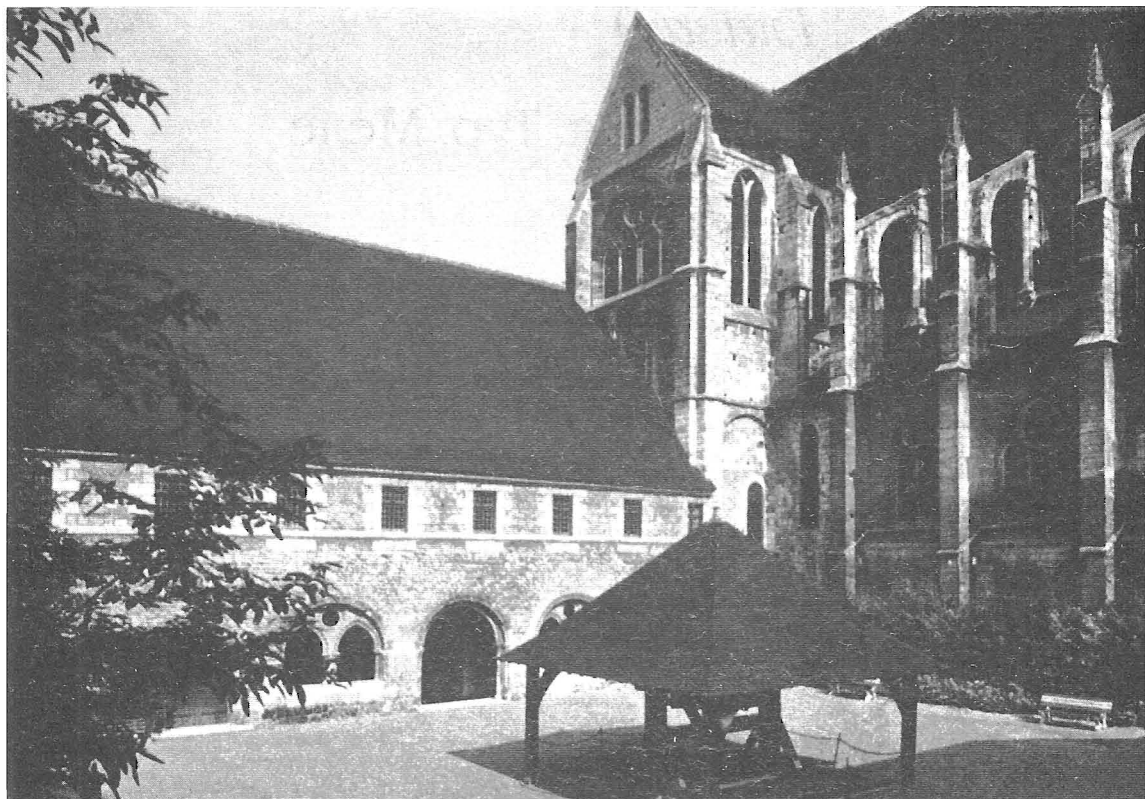
Оноре де Бальзак. «Лилия в долине»

Когда произносишь или слышишь: Луара, — сразу представляются пейзажи Моне... степенное, неторопливое течение, обрывистый берег с меловыми отложениями, вереск на склонах. И стога, дремлющие в отдалении, сквозь дымку послеполуденного часа — примета плодородия здешних мест. Луара — в самом звучании имени реки грация и степенность, как в ритме старинного танца. Река невелика (по масштабам Нила или Енисея, конечно), но и не мала — для своей страны, для своего края, и любима, как все реки, большие и малые. Река — вода, начало жизни, и кто бы представил себе Париж без Сены, Петербург без Невы, Вену без Дуная, Киев без Днепра?

Правда, в отличие от рек, подобных Сене, Неве или Дунаю, чья вполне земная и привычно поэтизируемая благодать связывается в сознании с теми самыми, географически и поэтически к ним привязанными городами, Луара одаряет своей благодатью не один-два каких-нибудь города «мирового звания», а целую область — Турень*, которую Франсуа Рабле, ее уроженец, назвал «садом Франции». И город Тур, о котором дальше будет идти речь, Тур-на-Луаре (есть еще другой Тур, на северо-западе Франции), хотя по названию и истории сохраняет свое место в этом крае, в наши дни — лишь небольшой городок, один из многих, расположенных по всему пути течения реки. Текущей себе неторопливо, как и века назад, когда первые селения — будущие города — только начинали появляться вдоль ее берегов.

Неторопливо течет Луара через Турень, вокруг — если отойти от города на версту-другую — желтеют пшеничные поля, зависла в воздухе стрекоза, небо над полями синее, июньское солнце в нем стоит неподвижно, словно века там стояло не сходя с места, вокруг нет — не представить — живой души, нет в синем

* По нынешнему административному делению: Эндр и Луара.



Эндр и Луара. Монастырь Святого Жюльена. XVI век

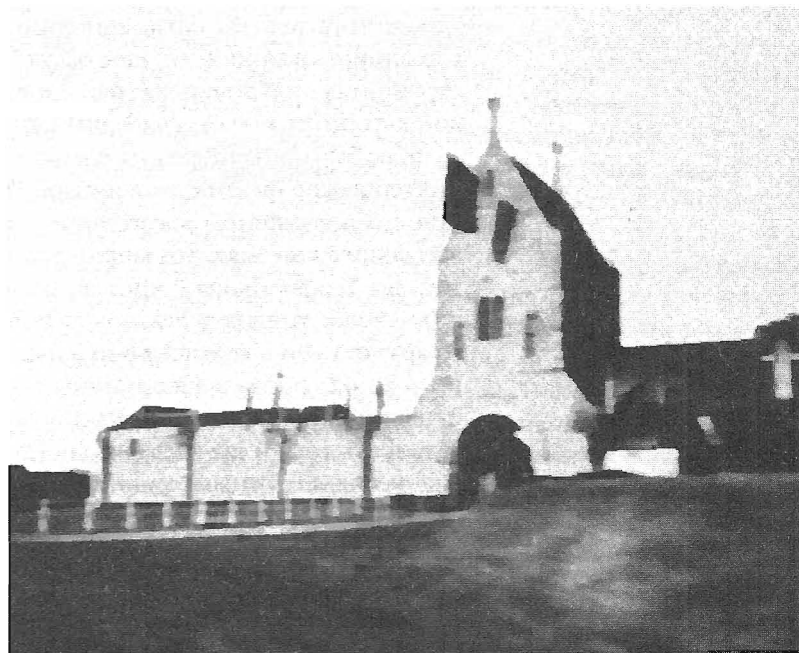
небе белесого, тающего следа от пролетевшего реактивного самолета, который бы напомнил, что на календаре — двадцатый век. Возможно вообразить такую картину хотя бы для одного дня одного, теперь уже далекого лета — 23 июня 1964 года, когда Святослав Рихтер давал свой первый концерт в тех местах. В сообщениях об этом концерте отдельной строкой упоминалось, что в это время действительно не взлетали самолеты с расположенной неподалеку военно-воздушной базы — по соглашению, достигнутому с ее командованием организаторами рихтеровских гастролей. Деталь — и не бог весть какого значения, по масштабам целого XX века, — а все же запоминающаяся. Подобный взрыву грохот реактивного самолета, пробивающего звуковой барьер, мало гармонирует со звучаниями Равеля и Скрябина; и на час, отведенный вечности, полеты отменяются...

Ощущение вневременности — и всевременности многого, что существует в мире, легче всего дает нам музыка. Только два-три такта «Посвящения Рамо» Дебюсси или рондо из «Утренней серенады» Пуленка — и вы уже среди этих равнин, где разбросанные там и сям вдоль течения реки — где ближе, где в удалении от нее — стоят старинные замки, монастыри, крепости — следы войн, ведшихся здесь когда-то, и мирной жизни, протекавшей между войнами, когда надо было молиться, рожать детей, выращивать хлеб. В одном из таких замков, Клу-Амбуаз, прожил три

последних печальных года своей жизни Леонардо да Винчи, предоставленный — то ли в виде щедрого папского подарка, то ли в качестве военного трофея — попечению и милостям французского монарха Франциска I, который 14 сентября 1515 года победил в «ужасной и кровавой» битве при Мареньяно 50-тысячную армию лучших солдат Европы — швейцарцев, нанятых Максимилианом Сфорца для охраны своих ломбардских владений. Упоминание Тура встретим и в связи с одним из последствий этой битвы — бракосочетанием Лоренцо Медичи, герцога Урбино, с принцессой де ла Тур д'Овернь. До рождения Баха еще оставалось более полтора года лет...

Замок Клу на Луаре стоит и поныне, подтверждая древнюю как мир истину, что творения людей долговечнее их самих. Впрочем, встречаются в Турени сооружения и по древнее. В одном из них — построенном в начале XIII века амбаре-зернохранилище Гранж де Меле, принадлежащем монастырю Мармонтьерского аббатства, — и состоялся упомянутый рихтеровский концерт, первый из его концертов, положивший начало летним «Музыкальным празднествам в Турени»: такое название закрепилось, кажется, с того времени; краткости ради говорится просто «фестиваль», и я буду это слово употреблять (хотя Рихтер его и не любил).

Подобное мероприятие проводилось уже и раньше, в самом городе Туре, но разросшиеся его масштабы вынуждали устроителей вместе с городскими властями думать о новом концертном помещении (с учетом, конечно, и «сезонно-фестивального» его предназначения). В 1963 году Рихтер впервые приехал в Тур, сыграв там три последние сонаты Бетховена (впервые для себя — все



Амбар Гранж де Меле

вместе*, в одном концерте; «эхо этого выступления», по выражению критиков, «прокатилось по всей Европе»). Тогда же, во время приема, состоявшегося в муниципалитете города, его главный архитектор Пьер Буаль предложил Рихтеру выбрать место, подходящее по «совокупности условий» для проведения будущих фестивалей. Сели в машину, поехали. Посмотрели одно строение, другое. Наконец, оказались в деревне Меле, где расположен амбар — среди пшеничных полей и зелени летнего разнотравья, красотой, конструкцией и вместимостью под стать собору. — Вот, — сказал Рихтер. И все согласились. Вновь — вспомним Г. Честертон: общественно полезные дела совершаются в результате действий отдельных людей.

Упомянем здесь все же о некоей маленькой «ложке дегтя» — хотя бы из уважения к «первоисточнику» (чье любое высказывание по музыкальным вопросам заставляет прислушаться), но еще и ради напоминания, сколь неочевидны бывают порою самые «очевидные» вещи. Вот что пишет Дитрих Фишер-Дискау в своей книге «Отзвуки былого», на 242-й странице — одной из нескольких, посвященных Рихтеру.

Игра его обладает какой-то несотворенной, строго очерченной красотой, всякий раз меня ошеломляет, как Рихтеру удается расположить в абсолютном единстве отдельные плоскости звучаний. Добавлю, что это происходит и в труднейших условиях акустики огромного средневекового амбара в Туре, где песчаный пол в зародыше убивает любой отзвук.

Вот та самая ложка дегтя. А ведь другие хвалили акустику Гранж! Что и должно быть понятно — коль уж Рихтер выбирал. С другой стороны, Фишер-Дискау несколько раз пел с Рихтером на его фестивале** и слушал его; очевидно, для него акустика неудовлетворительна (характерно при этом, что он критикует ее не с позиции вокалиста, что еще было бы объяснимо, а как раз с инструментальной точки зрения). Мог ли Рихтер ошибиться? И какой авторитет мог бы разрешить это «перечень»?

Как бы ни было, раз начавшись в тот летний день 1964-го, рихтеровские фестивали в амбаре Гранж Меле продолжались — при его неизменном ежегодном участии и при участии других выдающихся музыкантов мира, «подчинявшихся инициативе Святослава Теофиловича с кротостью поразительной» (Н. Зимянина), — более тридцати лет, до его последнего лета. В жизни самого артиста — и в музыкальной жизни Европы (а в скором времени и мира) образовался мощный центр притяжения, сразу же ставший, естественно, и центром излучения. Масштаб и содержательность того и другого — под стать самому Рихтеру, и сам облик фестиваля отныне ими будет определяться.

* Одну из этих сонат, Тридцать первую, как мы знаем, Рихтер играл еще учеником первого курса в классе Нейгауза.

** Имеется запись их совместного выступления с программой из песен Шуберта на фестивале в Туре (1977), сделанная, однако, не в Меле, а в муниципальном театре Тура.



Есть некий скрытый, символический подтекст (соединенный с вполне очерчиваемой житейской достоверностью) в том, что этот первый из рихтеровских фестивалей оказался летним. Конечно, простейшее объяснение довольно прозрачно: лето — обычная пора концертного межсезонья, когда пустеют филармонические и оперные залы больших городов, а знаменитые артисты, чья гастрольная жизнь, по нынешним временам, расписана на годы вперед, отдыхают и готовятся к следующему сезону. Для многих подобные фестивали — одна из форм «активного» отдыха, включающая и драгоценное, столь редкое в наши дни музыкальное общение с собратьями по профессии. Непросто в обычной обстановке представить себе появление на одних и тех же подмостках Фишера-Дискау с Бриттеном или Рихтером, как и Рихтера с Ойстрахом, а здесь они, случается, оказываются — все одновременно — в одном месте и музицируют себе на радость, так сказать, вне плана, а о радости публики, присутствующей при таком музицировании, нечего и говорить!.. И лето для этого, выходит, благоприятная с разных точек зрения пора. Но... вот, например, «Декабрьские вечера» — фестиваль зимний. «Москве идет снег», — заметил Рихтер, когда возможность такого фестиваля только обсуждалась. Турени же — саду Франции, — как и самой Франции, «идет лето». Ведь сад зимой или под осенним дождливым ненастьем — не столь уж привлекательное зрелище, хотя — своя поэзия есть и в том, и в другом; конечно же, и в России сад — сад. А все же... «Зима, тебя нет злее» — строка эта, начало и загла-



вие стихотворения, выражающая настроение, многим понятное и многими когда-нибудь испытанное, выдает в авторе, Шарле Орлеанском, герцоге-поэте, жившем в одно время с Франсуа Вийоном (незадолго до рождения Франсуа Рабле), несомненного «летопоклонника», и притом — истинного француза. Каковым был, бесспорно, и его соотечественник — Клод Дебюсси, положивший названное стихотворение на музыку спустя почти полтысячелетия. Если бы даже не было «Послеполуденного отдыха фавна» — этого воплощения вечно длящегося античного лета, мы узнали бы о его летопоклонничестве из других произведений. В лето вписаны «Игры» и «Остров радости», Квартет, «Ноктюрны», «Море» и

«Вечер в Гренаде»; летом пронизаны обе тетради Прелюдий, среди которых лишь одна — «Шаги на снегу» — выражает зимнее настроение; не считая двух-трех «весенне-осенних» (осень — в начале второй тетради: «Туманы», «Мертвые листья») и стольких же «нейтральных», все остальные, намеренно или нет, «совершаются» летом — или им порождены: от «Дельфийских танцовщиц» до «Фейерверка»; в нем летняя дата — 14 июля, день взятия Бастилии. А Равель! Бизе! Доде и Делакруа, французский пейзаж в живописи — всюду лето, лето, среди которого, как мимолетные видения, проходят ностальгические зимние картины; вот минуют недолгие месяцы, недели, и озарятся солнцем своды заснеженного Нотр-Дама Моне, зацветет гогеновский зимний сад, поплывут вмерзшие в лед барки Марке. Особое, в самом духе народа коренящееся отношение к солнцу, теплу, чьи благодать и поэзия — привычны, но и ценимы. Не так, совсем иначе, по-другому, чем в южной Италии или северной Норвегии. Или в далекой России, где только и могли родиться вековые снега и скрип полозьев саней, увозящих в бесконечность этих снегов боярыню Морозову, и масленичные картины Кустодиева и Стравинского, и чеканный узор петербургской зимы в «Медном всаднике», и «Зимние грезы» Чайковского. Где лето, почти на всем пространстве, коротко, лето — более благо, чем поэзия, в сравнении с обрамляющими его весной и осенью, лето — чаще лес и луг, чем сад.

Рихтер тоже из породы летопоклонников; в поздние годы ему и по состоянию здоровья было рекомендовано держаться «теплых берегов». «Бывают периоды, когда совсем перестаю заниматься», — признавался он Я. Мильштейну и добавлял: «Чаще всего — в холодные дни». Характерная для него действенность в общении с природой (отдых — не вялая расслабленность души и тела, а лишь другая форма бодрствования) проявлялась именно в летние месяцы. К. Аджемов вспоминал, рассказывая о тех годах, когда не было еще у Рихтера ни собственного фестиваля за границей, ни собственного — у себя — дома:

Еще в пятидесятых годах, в цветущую пору весны и лета, он задумал обойти окрестности Москвы на расстоянии нескольких десятков километров от города, очертить кольцо, начав его в одном месте, и после ряда переходов вернуться к тому же месту с другой стороны... Одно из звеньев подмосковного кольца мы прошли вдвоем — Рихтер, певец Олег Шумов и я. По Рижской дороге доехали до станции Павшино. Лодочник перевез нас на другой берег реки, и мы пустились в путь. Рихтер был хозяином группы, точно знал направление пути, всем распоряжался.

Он наслаждался открывшимися далями полей, жадно впитывал воздух, напоенный цветущими травами... По дороге мы осмотрели заброшенную церковку, шли опушками лесов, поднимались на холмы, спускались в долины. Говорили, а больше молчали, радуясь приволью. Через несколько часов пришли в район Крылатского, и, когда подходили к автобусной остановке, Рихтер с нескрываемым сожалением остановил нас. Ему хотелось еще идти, не расставаясь с природой.

Так же интересно было на Истре, в одном из живописных уголков Подмосковья, где Рихтер отдыхал летом 1953 года. Он был в приподнятом настроении, на тенистой веранде читал гостям прозу Пастернака, рассказы



Украинское Полесье.
Дубрава

вал о творческих планах... затем повел нас по своим любимым тропам. Мы шли, замороженные лесом, светлыми полянами, пением птиц, теплым дыханием лета. Наш поводырь был предан этой природе всей силой души. Он подсмотрел эти уголки леса, эти тропки и открыл их своим друзьям.*

Рихтер — «небожитель», по мысли иных его слушавших, Рихтер — «певец космического холода», «беседующий с вечностью» в недоступном своем уединении, в отстраненности от земных сует... Да, бывал, был и такой. Но и такой он неотделим от того, о котором рассказано в приведенном отрывке. И застывшая оцепенелость «Шагов на снегу», и «скорбное бесчувствие» иных медленных страниц в шубертовских сонатах, и скрябинский космос — все это выражено и поведено тем же человеком, который дает нам увидеть дышащие зноем «Холмы Анакапри» Дебюсси с плывущим в этом зное томно-ленивым гитарным перебором, и последним

* Аджемов К. Х. Незабываемое. С. 100—101.

усилием выброшенную на песок пологую волну прибрежного прибоя в его же «Парусах», и чуть колышущуюся под летним солнцем рожь в рахманиновском Этюде-картине; и он же вызовет в нас видение польской безлесной равнины, возникавшее перед Шопеном, когда тот, безусловно светский, безусловно учтивый, услаждал своей музыкой столь же светскую и блестящую публику парижского салона графини д'Агу или мадам Радзивилловой; и пробудит — с первых же звуков — «бодрую грусть» при виде равнины знакомой, русской, в снежных просторах которой промчится и сгинет «Тройка» Чайковского. И для всего этого нужно... в общем, нужно уметь играть на рояле; как Пушкину уметь писать стихи, Левитану и Ван Гогу — рисовать картины, Дебюсси и Чайковскому — сочинять музыку, чтобы иногда, в редкие часы, на берегу Невы или Каменки, Истры или Луары, другие люди — не музыканты, не поэты — что-то такое могли ощутить, узнать: о зиме и лете, о весне и осени, чередующихся однообразно, — и в этих сменах, подобных самой музыке (с ее чередующимися Аллегро, Анданте и снова Аллегро...), вдруг открыть для себя то, что столетия назад открыл Монтень: «Кто видел смену времен года, тот видел всё».

Впервые во Франции Рихтер появился не летом, а осенью. И не в Туре, а в Париже. Прежде уже шла речь о его первом выступлении перед парижской публикой — 14 октября 1961 года, в зале дворца Шайо, где более ста лет назад играли Шопен и Лист. «Париж для пианистов — город особый. Артур Рубинштейн рассказывал, что он лет десять концертировал по всем странам Европы, пока, наконец, решил сыграть в Париже». (Из бесед С. Рихтера с Я. Мильштейном.) Рихтера Париж принял сразу и безоговорочно — и не просто принял, а объявил «первым пианистом века», «королем пианистов мира» (определение, вообще говоря, больше «идущее» Гофману и Горовицу, но цитата есть цитата, кроме того, возможно, во французском языке слово «король» — однокоренное со словом «рояль», заметим, — не имеет в подобном контексте того помпезно-пренебрежительного оттенка, который присутствует в русском употреблении). И хотя так же принимали его и другие города — Будапешт и Прага, Лондон и Нью-Йорк, — быть может, именно после Парижа Рихтер «осознал» вполне, что его имя в мире что-то да значит. В 1963 году он приезжает во Францию вторично, на этот раз — в конце зимы, дает несколько концертов в Париже, там же начинает записывать Фантазию До-мажор Шуберта и его Тринадцатую сонату, — запись была начата в феврале (четыре сеанса) и закончена только в апреле, после возвращения из концертной поездки по городам Франции (в июне и июле там же, в Париже, были записаны еще пять сонат Бетховена и несколько прелюдий и фуг Шостаковича). Одним из пунктов этой поездки был Тур — отсюда и начались рихтеровские фестивали. С 1964 года ежегодно Рихтер приезжает туда в июне месяце, причем в течение ряда лет — сразу после

бриттеновских (также июньских) фестивалей в Олдборо — по ту сторону Ла-Манша.

Начало всякого дела требует продолжения, без которого, собственно, дела как такового быть и не может. Здесь рихтеровский принцип — делать все на максимуме — впервые предстал миру за пределами, условно говоря, фортепианной клавиатуры, где он уже успел проявиться за прошедший десяток лет. В чем этот максимум выражался — об этом и попытаемся дать представление.

Печально, что разговор приходится предварять словами: мы, в сущности, ничего об этом не знали; мы — подразумевается, соотечественники Рихтера. Нетрудно подобрать какие-нибудь общие слова: фестиваль стал выдающимся событием культурной жизни Европы, музыкальные празднества в Турени явились подлинным праздником человеческого духа, — и такие слова действительно произносились. Но это примерно то же, что услышать: Рихтер (или имярек) — великий пианист и т. п., не услышав при этом его игры. Какая-либо мало-мальски полная статистика рихтеровских фестивалей у нас никем не велась — и доньше мало кому известна. Между тем говорится: «статистика знает всё». И даже если принять неизбежную (для музыкальных вопросов) поправку, все равно остается если не «всё», то многое.

Участниками фестиваля в Туре были в разные годы Бенжамин Бриттен, Пьер Булез, Оливье Мессиан, Арво Пярт, Артуро Бенедетти Микеланджели, Маурицио Поллини, Элисо Вирсаладзе, Станислав Нейгауз, Андрей Слободяник, Золтан Кочиш, Ивонн Лорио, Андрей Гаврилов, Мюрри Перайя, Елизавета Леонская, Давид Ойстрах, Олег Каган, Олег Крыса, Гидон Кремер, Наталья Гутман, Юрий Башмет, Лорин Маазель, Карл Рихтер, Игорь Маркевич, Даниэль Баренбойм, Пауль Мяги, Элизабет Шварцкопф, Виктория Лос-Анхелес, Ирина Архипова, Криста Людвиг, Грейс Бамбри, Джесси Норман, Барбара Хендрикс, Галина Писаренко, Дитрих Фишер-Дискау, Питер Пирс, Николай Гедда, Евгений Нестеренко, Том Краузе (пусть простят меня те, кого я не назвал — статистика неполна!..). Здесь что ни имя, то «золотая страница», а то и целая глава в музыкальной истории XX века, но нужно еще представить себе и ту музыку — звучавшую на туренских фестивалях, — которая связана с каждым из этих имен. А ведь были еще оркестры, ансамбли — Квартет Бородина, Джульярдский квартет, квартет духовых П. Морэгеса, были складывавшиеся подчас непосредственно в дни фестиваля ансамбли различного состава, чье творческое существование счастливо продолжалось в последующие годы; например, дуэт Ойстрах — Рихтер впервые предстал перед мировой аудиторией на фестивале 1967-го. В последние годы чисто музыкальные действия дополнялись «экскурсами» в области смежных искусств (двойное эхо «Декабрьских вечеров!»): так, в 80-е либо в самом Меле, либо в подходящих помещениях Тура выставлялись рисунки Матисса и скульптуры Бурделя, «дивные», по рихтеровскому определению, скульптуры Арпа, живописные и скульптурные работы других современных авторов; с большим



Д. Ойстрах и С. Рихтер

успехом прошла «любительская экспозиция», представленная рисунками Виктора Гюго и Габриэля Форе, Эрика Сати и Жана Маре, акварелями Фишера-Дискау, пастелями Рихтера...

За всем этим — труд и любовь многих людей, чьи имена должны бы быть названы (и когда-нибудь, я надеюсь, будут названы авторами, располагающими всей полнотой информации) наряду с именами непосредственных участников описываемых событий. Но ощутима, безусловно, и сплывающая, созидательная воля одного человека — овеществленное во всем совершившемся в эти годы на берегах Луары рихтеровское «коммуникаторство», — «мироучастие», в котором его личность проявлялась с величайшей естественностью — абсолютно непреднамеренно,

даже обыденно. «Небожителствующему» Рихтеру необходимо — никто, разумеется, не посмел бы его к этому принудить — вникнуть в столь различные «внемзыкальные» вопросы, как расстановка скульптур Бурделя во дворе амбара Гранж Меле, оформление выездной визы Башмету и так далее вплоть до исправности электрического освещения на завтрашнем спектакле (имеются в виду более поздние постановки британовских опер в Пушкинском музее в дни «Декабрьских вечеров-84»).

И за этим — не забыть — остается еще самое главное: музыка! Здесь его «личная забота» и ответственность — на уровне едва ли представимом для обычного взгляда. Игорь Ойстрах вспоминал:

Отец поражался невероятной работоспособности Святослава Рихтера, проявление которой особенно произвело впечатление на музыкальном фестивале в Туре. Казалось бы, сама атмосфера проведения концертов располагала к определенной раскованности, легкости и непосредственности выступлений (артисты музицировали в концертном зале — переоборудованном овине, среди великолепной природы, под пение птиц, а иногда и кудахтанье кур). В этих условиях игра большого артиста воспринималась неискушенным слушателем как вдохновенное сиюминутное творчество. Мало кто догадывался, что подобный артистизм исполнения стоит пианисту огромного труда. Подчиняясь собственному железному распорядку дня, он репетировал сам, с отцом, с Дитрихом Фишером-Дискау, он играл буквально с утра до ночи...*

И так из года в год, на протяжении тридцати лет. А ведь был еще британовский фестиваль в Олдборо, моцартовский в Зальцбурге. Были другие концерты, зарубежные и домашние, и при этом — повторим говорившееся уже прежде — обычный уровень его самоотдачи, накал, настроенность на максимум не зависели от того, играл ли он в Карнеги-холле или венском «Моцартееме», во дворце Шайо или в амбаре деревни Меле, в музыкальной школе подмосковного Звенигорода или в колхозном доме культуры белорусского поселка Молодечно. Той же неизбирательностью, «неэлитарностью» отмечены персоналии его ансамблевых выступлений; конечно, его партнерами были Ойстрах и Фишер-Дискау, Ростропович и Башмет, ему аккомпанировали Мравинский и Светланов, фон Караян и Бернштайн, Маазель и Мути, но с тем же энтузиазмом, на том же уровне «мироучастия» он музицировал со студенческим оркестром Юрия Николаевского, с провинциальными оркестрами Горького и Минска, с тогда еще только начинавшими свой путь молодыми музыкантами — лауреатами и нелауреатами. В расчет шли профессионализм и любовь к искусству; «ранг» и «ореол» — несущественны. Безусловно, и фестиваль в Туре, и «Декабрьские вечера» были «элитарными» по исполнительскому составу, — как и многие фестивали, неотъемлемое свойство которых — присутствие в одном заданном месте, в один и тот же короткий промежуток времени многих мировых знаменитостей настоящего, прошлого и будущего — повышенная,

* Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. М.: Советский композитор, 1978. С. 299—300.



Святослав Рихтер

скажем так, концентрация «звездной материи»; но по большому, главному счету, это было второстепенным обстоятельством, по крайней мере, для самих участников, собиравшихся ежегодно под сводами древнего овина ради чистой радости честного музицирования — среди дивной природы, в сопровождении птичьих голосов; а славы и известности «достаточно» было в других местах.

Обратимся теперь к статистике другого рода, дающей представление о размерах рихтеровского личного участия в фестивальных событиях. Надо ли говорить, что за все эти десятилетия он не повторил в Туре ни одной из ранее сыгранных программ

(и, скорее всего, даже ни одного произведения, исполнявшегося в предыдущие годы). Вот беглый, «сквозной» обзор — авторов, произведений и соучаствовавших Рихтеру за годы туренских фестивалей музыкантов.

- 1964 — сольная программа из произведений Дебюсси, Скрябина, Прокофьева.
1965 — Пуленк — Утренняя серенада (с ансамблем 18 духовых — оркестр Ж. Ф. Пайяра).
1966 — Моцарт — концерт № 9 (с оркестром РТВ Франции, дир. Л. Маазель).
1967 — Шуберт, Брамс, Франк — сонаты для скрипки и фортепиано (с Д. Ойстрахом); вокальные циклы Брамса и Вольфа (с Д. Фишером-Дискау).
1971 — Моцарт — концерт № 24 (Лондонский оркестр «Симфонietta», дир. П. Булез).
1973 — Мясковский, Прокофьев, Шостакович — сольная программа.
1974 — Моцарт — Сонаты для скрипки и фортепиано (с О. Каганом).
1976 — Бетховен — Сонаты № 1, 7. Шопен — сольная программа.
1977 — Шуберт — песни (с Д. Фишером-Дискау).
1981 — Вебер — соната № 1. Лист. — Этюды трансцендентного исполнения.
1982 — Лист — «Раздумье о мертвых», *Andante lacrimoso*, «Аве Мария». Франк — Прелюдия, хорал и fuga — сольная программа в одном отделении, во втором — Брамс — «Четыре строгих напева», Вольф — шесть испанских духовных песен (с Д. Фишером-Дискау). Шостакович — Квинтет соль-минор (с Квartetом им. Бородина), Альтовая соната (с Ю. Башметом).
1983 — Дебюсси — Фантазия для фортепиано с оркестром. Равель — Концерт Ре-мажор для левой руки (с оркестром De Paris, дир. Д. Баренбойм). Брамс — Квartet № 2 (с участниками Квartetа им. Бородина).
1984 — Бетховен — Трио № 7 (с М. Копельманом и В. Берлинским), Квintет с духовыми (с квartetом П. Моратеса).
1985 — Хиндемит — «Ludus tonalis», Соната № 2 — сольная программа; Стравинский — Каприччо и «Движения» (дир. П. Булез). Стравинский, Барток, Бриттен — произведения для двух фортепиано (с В. Лобановым).
1986 — Шопен — виолончельная соната (с Н. Гутман).
1987 — Лист — сольная программа (Полонез № 2, Венгерская рапсодия № 17, Скерцо и марш, «Серые облака» и другие пьесы).
1988 — Брамс — сонаты № 1, 2. Вариации на тему Паганини, Вариации на собственную тему.
1991 — Бах — концерты № 3, 7 (с Будапештским оркестром им. Листа, дир. Ф. Ролла). Сольные программы — Английские сюиты, Французские сюиты, Каприччио, Сонаты и др. пьесы.
1992 — Сен-Санс, Прокофьев, Бриттен — виолончельные сонаты (с Н. Гутман).
1993 — Концерты Гершвина, Сен-Санса (№2), Пуленка (для двух фортепиано — с Е. Леонской, Национальным оркестром Латвии, дир. Р. Мяги) — все три концерта ранее Рихтером не исполнялись.

Какие здесь требуются комментарии? Список — далеко неполный! В его начале Рихтеру было «уже» 48 лет, в конце — «еще» 78. Прошедшие тридцать лет его собственной жизни — ступок музыкального космоса, годы странствий в музыкальной вселенной — и, воистину, по К. Леви-Строссу, — «выемка во времени», дающая возможность (хотя бы воображаемого) погружения в воспроизведенный им заново — на уровне самосотворения — мир трех столетий реально существовавшей музыки.

И все же... Не комментарий, а лишь попытка диалога с воображаемым слушателем-собеседником.

Профессионал, конечно, сразу заметит, что в приведенном списке нет ни одного из «знаменитых», репертуарных произведений, которые любимы публикой во всем мире — от Пиренеев до японских островов. Сонаты Брамса, Хиндемита, Стравинский, поздний Лист (все знают «Аве Мария» Шуберта, в оригинале и всевозможных переложениях, но многие ли знают «Аве Мария» Листа?), даже скрипичные сонаты Моцарта — не из тех произведений, после исполнения которых овации зала возникают с той же естественностью, с какой льется вода из открытого крана. За три десятка лет — ни единого «шедевра» в общепринятом, расхожем понимании, и при этом все сплошь — одни шедевры, если и не «энциклопедия мировой музыки», то ее антология — одна из прекраснейших и безупречнейших в плане чистоты вкуса и стиля, когда-либо представленных в мировых репертуарных «сборниках». Знакомясь с ней, неискушенный слушатель получает ощущение необъятности музыки поверх общедоступного, общезначимого, ему даруется возможность «дорастать» до гениальности, скажем, Листа или его «антагонистов», Брамса и Шостаковича, а в итоге он уже по-иному видит музыку — и все искусство, и, в конечном счете, весь мир. Не так уж мало? Станислав Нейгауз говорил о «промывании глаз», ощущаемом слушателем рихтеровских концертов, — сам образ не слишком «поэтический», но тем более ценный в устах такого чистейшей воды поэта, каким был Нейгауз-младший в искусстве и в жизни. Слушавших же Рихтера — и за пределами Тура — было много. И если даже не всем слушавшим было дано услышать его так, как это выражено и суммировано у Станислава Нейгауза, все равно: по «закону больших чисел» — таких было много.

Другое наблюдение — вполне общедоступного ряда: чрезвычайно высокий процент ансамблевых (включая игру с оркестром) выступлений. И здесь дело не только в том, что Рихтер принципиально не желает ставить себя в положение солирующей знаменитости, но и в его внутреннем настрое на самоценность музыки, выявляющуюся с максимальной чистотой именно в совместном музицировании, где малейшие проявления индивидуального «своеволия», попытки поставить себя «выше музыки» (не говоря уже о технической небрежности или стилевых погрешностях) находятся под перманентным контролем «коллективной» музыкальной совести. Где эстрадное одиночество виртуоза, «одиночество на миру» — тягчайшее из земных одиночеств, — облегчается со-участием, со-чувствием, со-разделенностью. Недаром же Давид Ойстрах и Исаак Стерн искали случая, чтобы во внеконцертной обстановке поиграть квартетную литературу, и сам Фриц Крейслер, музицируя на домашних «вольных вечерах» — без публики — у Жака Тибо, в Париже, со слезами на глазах благодарил партнеров (а ими бывали, кроме хозяина дома, Эжен Изаи, Джордже Энеску, Альфред Корто, Пьер Монте) за испытанную радость.



Характерно, что если Рихтер-солист иногда и получал свою дозу критических замечаний («положенных» всякому солисту), то все писавшие о Рихтере-ансамблисте, кажется, только и делали, что соревновались в выборе «превосходных степеней», неизменно приходя к мысли, что эта сторона его исполнительства требует отдельного, особого рассмотрения — статьи или целой книги. Ни та, ни другая не написаны (увы — будут ли написаны?), — может быть, еще и потому, что не выходит написать об этом отдельно, не поддается Рихтер-ансамблист выделению из его обще-музыкального комплекса.

А сказать есть о чем: более шести десятков сыгранных концертов с оркестром — от Баха до Гершвина, практически все виды и жанры камерного музицирования — дуэты, трио, квартеты и другие ансамбли, со струнными, духовыми, ударными, четырехручные фортепианные и для двух роялей; наконец, в жанре вокальном, где количество его аккомпанементов исчисляется сотнями (одного только Шуберта около ста названий), тот же диапазон: от Баха и Моцарта до Прокофьева и Шимановского, а между ними — Шуман и Лист, Глинка и Мусоргский, Григ и Дебюсси...

Только сказано: во многой мудрости много печали. И это будет последнее, о чем я скажу в завершение разговора о «Музыкальных празднествах в Турени», о счастливых годах на берегах Луары — счастливых для Рихтера и его слушателей, для музыки.

* * *

В 1981 году в Туре и Меле побывала Ирина Александровна Антонова, за двадцать лет до того ставшая директором Пушкинского музея, и мы, наконец, на восемнадцатом году существования рихтеровских фестивалей, получили, скажем так, одноразовую информацию, достойную освещаемого события. (Правда, к статье под заголовком «Здравствуйте, маэстро Рихтер», помещенной в газете «Советская культура» от 4 августа 1981 года, не оказалось приложено ни одного фотокадра — а «видеоряд» так запрашивался!) Конечно, все соотечественники Рихтера могли знать и раньше, что вот есть у него «собственный» фестиваль во Франции, есть тот самый средневековый амбар, куда он каждое лето ездит и где вместе с собратьями по искусству музицирует — на радость себе и жителям города Тура и окрестностей — во славу советского искусства. Он себе там музицирует, а мы — здесь — гордимся. Гордость выражалась в появлявшихся иногда десяти-двадцатистрочных заметках «к случаю» или пятиминутных радиосообщениях, с перечислением титулов и официальных званий вместе с прилагательными из стандартного набора («прославленный», «всемирно известный» и т. п.). Благодаря этим заметкам узнавалось, например, что Рихтер был — в 1977 году — избран почетным доктором Страсбургского университета, а еще восемь лет спустя, вместе с Майей Плисецкой, награжден французским орденом «За заслуги в области искусства и литературы», врученным в дни 22-го фестиваля в Турени. Если в подобных сообщениях встречались два-три композиторских имени или — что уж и вовсе редкость — несколько фамилий исполнителей или названий коллективов, выступавших на тех же подмостках, информацию можно было считать «исчерпывающей» и... дожидаться следующего лета. Или зимы, или весны, осени, когда он придет и, может быть, сыграет здесь — не в амбаре, а в зале имени Чайковского или каком-нибудь другом... И Рихтер действительно ездил, играл, и его действительно «хватало на всех». Не хватало нас. Пушкинское «мы ленивы и нелюбопытны» остается с нами, словно «осенняя» наше хаотическое, «тирархическое» существование роком прикрепленного навечно предначертания: раз уж сам Пушкин сказал, то — так тому и быть.

Я отвлекусь на время от Рихтера и процитирую те места из статьи И. А. Антоновой, где говорится о музыкальной части фестиваля 1981 года, в которой он сам непосредственно не участвовал.*

* Его выступление с До-мажорной сонатой Вебера (впервые им выученной к «Туру-81») и Трансцендентными этюдами Листа также описано в упоминаемой статье.



Муниципальный театр
г. Тура

Программа туренского фестиваля нынешнего года в основном была посвящена камерной вокальной музыке — песне и романсу... С их исполнением выступили всемирно известные певцы. С огромным успехом прошли концерты хорошо известного в нашей стране шведского тенора Николая Гедды, включившего в свою программу песни, романсы, серенады, баркаролы оперных композиторов — Беллини, Доницетти, Гуно, Бизе, Вагнера, Россини, Верди. Одно из самых сильных впечатлений фестиваля — концерт меццо-сопрано Кристи Людвиг, выступающей в самых знаменитых оперных театрах мира, на фестивалях в Байрейте и Зальцбурге. Особенно удались исполнительнице «Девушка и смерть» Шуберта, песни Малера и Рихарда Штрауса. С замечательным артистизмом были исполнены ею песни Листа, в том числе баллада «Три цыгана», не только спетая, но и сыгранная Кристи Людвиг с незабываемой экспрессией.

...крупные вокальные циклы Шумана... включили в свой репертуар шведская певица Биргит Финнила («Круг песен» и «Любовь и жизнь женщины») и финский певец Том Краузе, исполнивший «Любовь поэта». В концерте Краузе прозвучали также редко исполняемые романсы Сибелиуса. Состоялись выступления двух известных американских певиц — Барбары Хендрикс и Кити Бербернах. В их программах исполнялись духовные песни американских негров — спиричуэлс, песни Курта Вайля, Стравинского, битлов. Подлинным увенчанием фестиваля, «его короной», по словам Рихтера, стало выступление нашего прославленного певца Евгения Нестеренко. Он познакомил французских слушателей с музыкой Шостаковича на слова Микеланджело и гениальным вокальным циклом Мусоргского «Песни и пляски смерти»...

...В программу фестиваля был включен также курс занятий по интерпретации вокальной музыки одной из величайших певиц мира Элизабет Шварцкопф. Объясняя законы сценического поведения певца, Шварцкопф обра-

Дополнительно к этому Ирина Александровна сообщает об экспонировавшейся в дни фестиваля в Художественном музее Тура выставке рисунков Матисса и его декупажей из серии «Джаз», предоставленных центром имени Ж. Помпиду и частными коллекционерами.

Умножить все это мысленно на тридцать... — и великая печаль охватывает душу. *La grande tristezza* — отзвук той, что у Ромена Роллана: «Существует лишь одна истинная печаль — сознание того, что никогда нам не объять всю красоту, накопленную веками».* Но и иная печаль, к этому, уходящему веку привязанная. Все это существовало при нас — звучало, игралось, пелось, слушалось — и ушло, исчезло... Не только потому, что ушел Рихтер, ушли еще раньше Олег Каган, Микеланджели, ушли другие — уйдут в свой черед все, кто там играл, дирижировал или пел... Ушла сама музыка — словно целая планета с населявшими ее людьми, с городами и селами, реками и лесами, с воздухом и солнцем — существовала рядом с нами, совсем близко — и вот ее больше нет. Исчезла.

За все годы существования туренских фестивалей в Союзе были выпущены две долгоиграющие пластинки, к этому событию относящиеся: запись «Утренней серенады» Пуленка вместе со Вторым квартетом Прокофьева и двумя пьесами Стравинского (Квартет им. Бородина) — 1965 год, пластинка вышла в середине 70-х, и запись песен Шуберта с Дитрихом Фишером-Дискау, 1977 год. Еще две пластинки — двойной альбом моцартовских сонат с Олегом Каганом (1974) и Первая и Седьмая Сонаты Бетховена (1976) — вышли без аннотации (на моцартовском альбоме, правда, значится: запись из концертного зала, июнь, 1974; на бетховенской пластинке не указан даже год записи). Между тем, согласно каталогу рихтеровских записей, составленному доктором А. Tanin из Торонто, существует по меньшей мере два десятка дисков (обычных виниловых и CD), выпущенных разными фирмами и компаниями звукозаписи, воссоздающих «пунктирно» рихтеровский раздел антологии туренских фестивалей (фирмы «As Dises», «Pygamide», «Rococo», «Stradivarius» и др.). Вернувшись к страницам, где приведена выборочная статистика рихтеровских программ в Меле, читатель может удостовериться, что большая их часть «рядовому» слушателю-соотечественнику Рихтера — не известна. *La grande tristezza*.

Но что говорить о Туре, если ни одна из пяти последних сонат Бетховена, с Двадцать восьмой по Тридцать вторую, не раз игравшихся Рихтером в Москве и других городах Союза, не была записана в СССР при его жизни. И современный российский меломан — если посчастливится — может услышать эти сонаты (так

* Роллан Р. Гендель. М.: Музыка, 1984. С. 218.



же, как и Шестую, Семнадцатую, Восемнадцатую) в исполнении Рихтера только на зарубежных дисках.*

О чем говорить, если из более чем дюжины фортепианных концертов Моцарта был записан всего один (Двадцатый), а из десятка сонат — ни одной; из примерно сорока произведений Листа — всего пять (как и в большинстве других случаев, все — перепечатки зарубежных записей); из семнадцати этюдов Шопе-

* Все почти записи делались прямо с концертов, «живым звуком», и переписывались десятками фирм и компаний, исключая нашу «Мелодию»; известно, например, пять разных записей Тридцать первой сонаты — из Праги, Нью-Йорка (1965), Токио (1974), Людвигсбурга и Киля (1991). Одна из четырех записей Тридцать второй принадлежит фирме «Musik & Arts» — она сделана на концерте в Москве (!) в январе 1975 — накануне 60-летия артиста (!!).

на (включая три «посмертных») - два. При этом некоторые этюды, как и Полонез-фантазия, Четвертое скерцо, записывались с рихтеровских концертов десятки раз. Не «десятками» звукозаписывающих фирм, а с десяти (или около того) концертов, в разные годы, в разных городах и странах. Вот — снова статистика: по одному лишь произведению — Полонезу-фантазии (d-r Tanin! неизбывная Вам благодарность от лица всех поклонников рихтеровского искусства): 10 ноября 1954 — Варшава, 13 октября 1962 — Милан, 24 сентября и 18 октября 1972 — Прага, 24 августа 1972 — Прага, 25 августа 1976 — Хельсинки, 10 марта 1988 — Колонь, 17 июля 1992 — Шлирзее, 28 октября 1992 — Ниймеген, 6 ноября 1992 — Зеессен. Перечислены все — только записанные — рихтеровские концерты, где исполнялась одна эта пьеса. Записанные и переписанные множеством фирм, изданные в разных странах — кроме советской «Мелодии» и СССР (ныне России) соответственно. Подобная картина — по другим разделам композиторской «персоналии»: Бах, Гайдн, Брамс, Григ, Дебюсси...

Продолжать — ...требуется немалое душевное усилие. Но все-таки — продолжу. По отечественной персоналии.

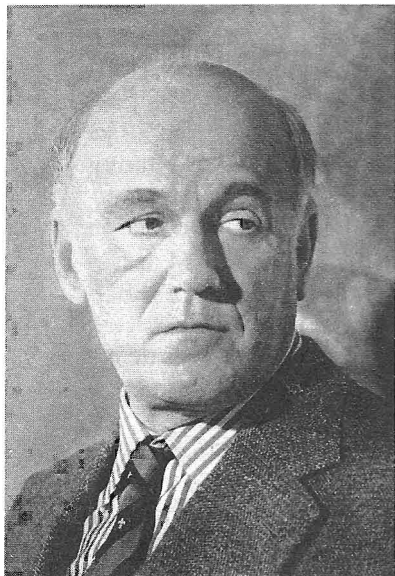
Из пяти игравшихся в разные годы и неоднократно записывавшихся сонат Скрябина в отечественной дискографии сохранена одна — Шестая. Л. Гаккель говорил об исполнении Рихтером этой сонаты: «волхование», «гипноз» — термины, очевидно, не из общепринятого музыковедческого лексикона; можно думать, что и исполнение остальных сонат чего-нибудь да стоит, но оно не зафиксировано ни на одной из советских пластинок — так же, как и исполнение прелюдий ор. 11, ор. 13, ор. 37, ор. 74, поэм, мазурок и других скрябинских произведений.*

Из пьес так называемой «малой формы» Прокофьева (общим числом свыше двадцати) отечественный слушатель может довольствоваться одним «Наваждением» — на упоминавшейся уже пластинке 1961 года «Рихтер в Париже» (нет записей Второй и Четвертой сонат Прокофьева, до последнего времени не было и записи Шестой сонаты — рихтеровский дебют!). Из шестнадцати Прелюдий и фут Шостаковича, исполнявшихся и записывавшихся в разные годы, мы имеем шесть — перепечатка студийной парижской записи 1963 года.

Два гениальных реквиема русской музыки — Трио Шостаковича и Чайковского — записаны в Москве, в 1984 и 1986 году, японскими фирмами звукозаписи (на лазерных дисках).

Произведений же Стравинского, Шимановского, Хиндемита — nihil, нет... Непостижимо?! Можно ли представить себе не изданные во Франции записи Маргерит Лонг, Альфреда Корто, Робера Казадезюса? Записи Хейфеца или Горовица, существующие

* До настоящего времени в России известны две пластинки, на которых записано исполнение Рихтером сочинений Скрябина (при этом вышеприведенные определения Л. Гаккеля можно употребить в отношении как первой — Шестая соната и двенадцать этюдов — записи с концертов 50-х годов, так и второй — «Прометей», с Госоркестром под управлением Евгения Светланова, запись концерта 12 апреля 1988 года, посвященного 100-летию Нейгауза). Обе нынче — едва ли доступны массовому слушателю.



С. Рихтер

в других странах и неизвестные в Америке? Объяснение — универсальное: такова Россия. И оправдание — наготове, типично российское, «непробиваемое»: общее количество пластинок с рихтеровскими записями, выпущенных в Союзе при его жизни, превышает сотню — цифра, которая и не снилась подавляющему большинству советских исполнителей (исключения — единичны: Ойстрах, Гилельс, Рождественский, Светланов). Что возразишь? Напротив — испытываешь чувство благодарности. Поскольку — такова Россия, от протопопа Аввакума до отца Александра Меня, от Андрея Рублева до Альфреда Шнитке. Привычно, от века измеряющая масштаб — размер содеянного — размерами утрат. Содеянного — на изумление миру, ее сыновьями, в ней же свой дар обретшими и ей во славу оный расточающими. А она — вновь по Пушкину,— на том и стоит — неприкаянна, непричастна, непричетна — ни к миру, ни к дару.

Где вы, берега Луары, берега Сены, Темзы, Дуная, Влтавы, Потомака и других рек, больших и малых?

На берегах Темзы, в Лондоне, только за два летних месяца, июль и август 1961 года, были записаны Рихтером: два концерта и Фантазия Листа, *Andante spianato* и Большой полонез Шопена, концерт Дворжака — все с Лондонским филармоническим оркестром под управлением К. Кондрашина; две сонаты Гайдна (Фамажор и Соль-минор), Третья баллада и Баркарола Шопена, его же мазурки ор. 24 и Четвертое скерцо; Фантазия До-мажор и Вторая соната Шумана; Семнадцатая соната Бетховена; десять прелюдий из первой тетради и «Остров радости» Дебюсси; Восьмая соната Прокофьева и его же десять «Мимолетностей». При этом некоторые из этих произведений записывались дважды — с концерта и в студии. Больше половины их — в записи Рихтера — в СССР не выпущены.

Не счесть пережитого слышащихся жалоб,— как выразился один русский поэт (Пастернак) в послании к другому русскому поэту (Брюсову).

* * *

Где-то на берегах Луары, как и на берегах других рек, привычно сменяют друг друга времена года. Вослед весне наступает лето, а поля вокруг старинного овина, размерами и очертаниями своими напоминающего собор, дремлют под летним солнцем — в безграничном пространстве и времени мира.

И так же растворена, скрыта в этом пространстве музыка — мелодия и ритм, записанные в безначалии и бесконечности божественной партитуры. И поля, и стены овина словно прислушиваются к зреющей в них самих, еще неведомой, непробудившейся жизни этой музыки.

Потом приходит август — и подводит черту под ожиданием. Совершается что-то подобное тому, что слышишь у Рихтера в окончании первой части В-дур'ной шубертовской сонаты: «...и

опускается ночь, и только слабым свечением упорно дышит на-
поенная днем былинка и лист, задерживая на земле тихий свет...»*

Последнее лето Рихтера началось во Франции, окончилось в
Москве. «На ночлег нужно возвращаться домой». Знал ли он, что
едет умирать? Кажется, да. В музыке есть все о жизни и смерти, и
человек, знавший о музыке все, что доступно смертному, должен
был знать и это.

Нам доступна лишь частица его знания. В нем были, конечно,
и печали, и радости, всякому знанию сопутствующие. Печали
были его, радость доставалась нам. «Радость, она бывает не каж-
дый день», — говорил Голо в «Пеллеасе и Мелисанде». Именно по-
этому и один день радости — остров радости в океане печалей —
памятен и бесценен.

В конце своих дней Рихтер сказал, что всю жизнь «играл для
себя». В этих словах — та же простая, последняя правда, которую
мы всегда ощущали в его игре, не более и не менее. В конечном
счете, правда всего искусства. И залог его долговечности. «Для
себя» были построены людьми и амбар Гранж Меле, и Реймский
собор, и церковь Вознесения в Коломенском. Для себя писали
Пушкин и Золя, Моцарт и Дебюсси, для себя выражали/извлека-
ли из земной оболочки саму сущность творения Роден — в скульп-
туре, Уланова — в танце. Этим они и остались в нашей жизни, да-
леко не всегда радостной и гармоничной: островами радости,
знаками причастия к гармонии, к тому, что в этом мире выше нас
и лучше нас.

О чем напоминают нам слова, сказанные в одной из стран
этого мира, жизнелюбивой Франции, в ее солнечном, радостном
крае — Турени — о Рихтере, тогда еще бывшем среди нас:

Его всеозаряющее присутствие.

* Фолкнер У. Свет в августе.



Глава 10

Под снегом России. «Декабрьские вечера»

На Руси белый цвет — это главный цвет, цвет берез и соборных стен, цвет головокружжительной черемухи и священных риз, цвет горностая и снегов. На полгода, а то и больше, покрывает Россию зимний покров, сверкая белизной под луной и под солнцем, освещая синие дороги, зеленую хвою и прозрачное небо. А потому он главный цвет, что составлен из всех возможных цветов на свете.

Б. Вахтин. «Одна абсолютно счастливая деревня»

Благоговейное изумление — вот слова, словно сами собой встающие в начало следующих размышлений, прежде многих других, которые могли бы показаться (или оказаться) более уместными и обычными. Небезупречно с литературной стороны да и не очень скромно начинать с предупреждения о чувстве, внушаемом предметом, прежде описания самого предмета, к тому же и слова — явно не из современного лексикона. Поэтому пишущий должен объяснить: благоговейное изумление, рождаемое «Декабрьскими вечерами», не есть его личное чувство, а лишь некая эманация, послепытие чувства, которое возможно и должно бы испытывать по отношению к «Декабрьским вечерам» в некоем обобщенном времени, свободном от лексиконов и мыслизъявительных нормативов, во времени, коему употребление подобных слов приличествовало бы и довлело. Неупотребление их в нашем времени — прежде всего результат малости дел, совершаемых не на потребу дня, редкости трудов, для которых такие слова изначально предназначены. Постройка собора, создание музея, например, есть одно из таких дел, рождающих в человеке чувство благоговейного изумления, и этого примера будет достаточно, если только представить себе, насколько и замысел, и строительство музея, — такого, скажем, как музей Александра III, ныне носящий имя Александра Пушкина, — несоразмерны нынешним временам, в коих дай Бог уцелеть, самосохраниться многим существующим, из иных времен доставшимся нам музеям. «Декабрьские вечера» — дело по замыслу и воплощению созвучное, согласное музейному делу (очевидно, что это созвучие за прошедшие без малого два десятилетия обрело особую глубину). И хотя на-

чалось все как будто невзначай, почти случайно, однако созвучие лежало уже в самой основе всего дальнейшего: двое людей, созвучно настроенных, согласно договорились. «Я задала ему [Рихтеру] вопрос: почему в Туре, почему не в Москве?» — из рассказа Ирины Антоновой о начале «Декабрьских вечеров». Что же: в начале было слово — этот самый вопрос, с которого и началось дело. Но, разумеется, и сам вопрос не мог родиться без дела, ему предшествовавшего: Рихтер и раньше часто выступал в Пушкинском музее; уже было предначалие, в котором согласно соединились существование Рихтера, его искусства и существование музея — с его времязберегающей и мироохранительной предназначенностью, имеющей в России, более чем в какой-либо другой стране, сакральный подтекст: музей — святое место, где человек, выросший в условиях «коллективизма, презирующего человеческое одиночество» (Л. Гаккель), обретал возможность такого одиночества — духовного уединения, родственного религиозному чувству.

«Слово — чистое веселье, исцеленье от тоски», — писал Мандельштам за много десятилетий до «Декабрьских вечеров». Из тоски тех десятилетий нам еще не скоро выбраться, но в своих десятилетиях дело «Вечеров», конечно, было и словом — с собственным чистым весельем, многим дававшим исцеленье. Тоски и в ту пору доставало с избытком, так что месячного исцеленья — декабрём — на целый следующий год не хватало. И все же... «Общение со здоровым — абсолютно здоровым — исцеляет» (Новалис). «Декабрьские вечера» изумляли, помимо всего остального, как раз ощутимо веявшим от них духом «абсолютного здоровья», неожиданного, почти неправдоподобного по тем временам, в стране тяжело и давно больной, чьи недуги — наследство многолетнего существования «над пропастью во лжи» — было уже невозможно и дальше загонять в глухие тупики немотствующего и беспамятствующего сознания.

Само возникновение «Вечеров» выглядело неожиданным в ту пору (вспомним рихтеровское: в искусстве главное — неожиданность!): они появились на музыкальном горизонте столицы с внезапностью почти пугающей — точно из-под снега выросли, без всяких сопутствующих подобным начинаниям предуведомлений, без «оргкомитетов», без какой-либо широковещательной торжественности, явно вопреки известной российской традиции быстро ездить, но медленно запрягать: только летом, как мы помним, Антонова побывала в Турени, у Рихтера в гостях, а к зиме у них уже «все сладилось». От этой внезапности, может, у поклонников только что образовавшегося праздника не на один год оставалось ощущение безотчетной тревоги: будут ли новые «Вечера»? приедет ли Рихтер? Дело действительно не казалось прочным в начале, особенно же в условиях тех самых советско-российских реалий, которым, договаривая до конца, «Вечера» были попросту несколько «не ко времени». Разумеется, они были приняты и оценены «должным» образом — иначе и не могло быть уже по факту участия в них самого Рихтера, который продолжал оста-

ваться «гордостью советского искусства и культуры». Но в целом оценки, включая и те, которые исходили от безоговорочных поклонников рихтеровского искусства, не выглядели (скажем так) однозначно восторженными. Один известный музыкальный писатель и критик в юбилейной статье, посвященной Рихтеру, назвал «Вечера» «интересным культурным мероприятием»; другой выразил мнение, что — цитата дословная — «Рихтер в Пушкинском музее ставит свое искусство в положение ему неподобающее» (основывая это мнение на том, что «Рихтер словно рожден для больших залов, для огромных аудиторий»); третьи, напротив, «похвалили» Рихтера за то, что он «чутко реагирует» на происходящие изменения в «социально-общественном статусе классики в современном мире» и соответственно «ищет новые формы общения с аудиторией»; не обошлось, естественно, и без «частных определений», заимствованных из знакомого уже лексикона: «элитарность», «небожителство»... И впрямь — одно соединение понятий музыки и музея не должно ли было восприниматься как проявление элитарности на фоне непрекращающейся необъявленной войны в Афганистане, очередей, диссидентства, мировой изоляции и множества других неразрешимых проблем. Само существование музыки и музеев было в тех условиях существованием вопреки мышлению, исполненным безнадежного героизма опытом автономного выживания. Солженицын и Некрасов, Войнович и Ростропович, Кондрашин и Кремер, Ашкенazi и Барышников, Нуриев и Тарковский разными путями оказались вне страны, Сахаров подвергался публичному поношению и травле — в обстановке привычного единодушного и «негодующего одобрения»; участь Синявского, Даниэля, Иосифа Бродского была подобной... Шостакович умер за шесть лет до «Декабрьских вечеров», написав в последний год жизни несколько реквиемов для самого себя: последний квартет с шестью медленными частями, Сюиту на стихи Микеланджело, Альговую сонату. Само появление «Декабрьских вечеров» в такой обстановке могло показаться чудом... Впрочем, как только «Вечера» пошли в рост, набрали силу, элемент «чуда» быстро улетучился. Осталось ощущение значительного явления — из ряда тех, которые притягивают к себе разнородные, подчас противоречивые оценки. Все доступное взору, разворачивающееся на глазах с самого начала стало восприниматься как должное: и сам факт необычного — в подобных масштабах — сочетания музыки с живописно-зрительным рядом, и разнообразие программ в разных фестивалях — вместе с соблюдающимся их художественно-тематическим единством в пределах каждого года-месяца, и высочайший исполнительский уровень.

«Привычно» воспринималось и главное: знакомое как по Туру, так и по внутрисоюзным рихтеровским «инициативам» действие притягивающего поля Рихтера, благодаря которому был вновь востребован колоссальный духовный потенциал музыкантов (как отечественных, так и зарубежных), работников



музея во главе с Ириной Александровной Антоновой, артистов, режиссеров, литераторов и, конечно, преданных поклонников искусства, слушателей и зрителей (включая и тех, кому доводилось присутствовать на «Вечерах» лишь заочно — благодаря телевидению). Эта незримая энергия, существовавшая прежде в раздельном, обособленном состоянии, вдруг сконденсировалась, заполнив какую-то пустоту мира, создав новое измерение, новое качество, новое восприятие жизни — словно мановением волшебной палочки. И вот здесь — изумление, здесь — ощущение чуда. Да, все совершалось в музее — месте заповедном, избранном, но это музейное, искусственное существование среди окружающих сумерек, хаоса и безверия творилось с такой искушающей естественностью, что впору было уверовать: вот — сама жизнь, какой она должна быть, весть о ней... или же, по напрашивающейся в который раз ассоциации, — остров радости, представший измученному лихорадочному взору Гогена видением обетованного берега, Господним творением, убежищем неистраченной красоты и гармонии.

В этой главе не излагается история или сколько-нибудь систематичная хроника «Декабрьских вечеров», как нет и попытки обозреть в целом их эстетическое и времяхранительное содержание. Первые ждут еще своего автора, второе заинтересованный читатель получит, обратившись к «Декабрьским лекциям» Л. Гак-

келя*, прочитанным в течение 1987—1990 годов во время четырех тогда же проходивших фестивалей. То, чем заполнены следующие страницы,— не более чем свободные размышления на темы «Декабрьских вечеров»: об их звуке и цвете, о различных образах времени, ими рождаемых, о самом Рихтере, естественно... В какой-то степени их форма (род дневника, только без соблюдения хронологии) навеяна или внушена случайно встретившейся и привлекшей к себе внимание дневниковой записью самого Святослава Теофиловича, процитированной В. Чемберджи: «Хочется написать дневник приезжего по поводу «Декабрьских вечеров», описать ощущения иностранца, попавшего на этот фестиваль». Понятно, что написанное здесь — никак не тот дневник, который представлялся Рихтеру (к тому же автор — не иностранец), а все же... отклик во времени на услышанное когда-то... на сами «Вечера» и на то к самому себе обращенное пожелание артиста, им самим (скорее всего) не исполненное.

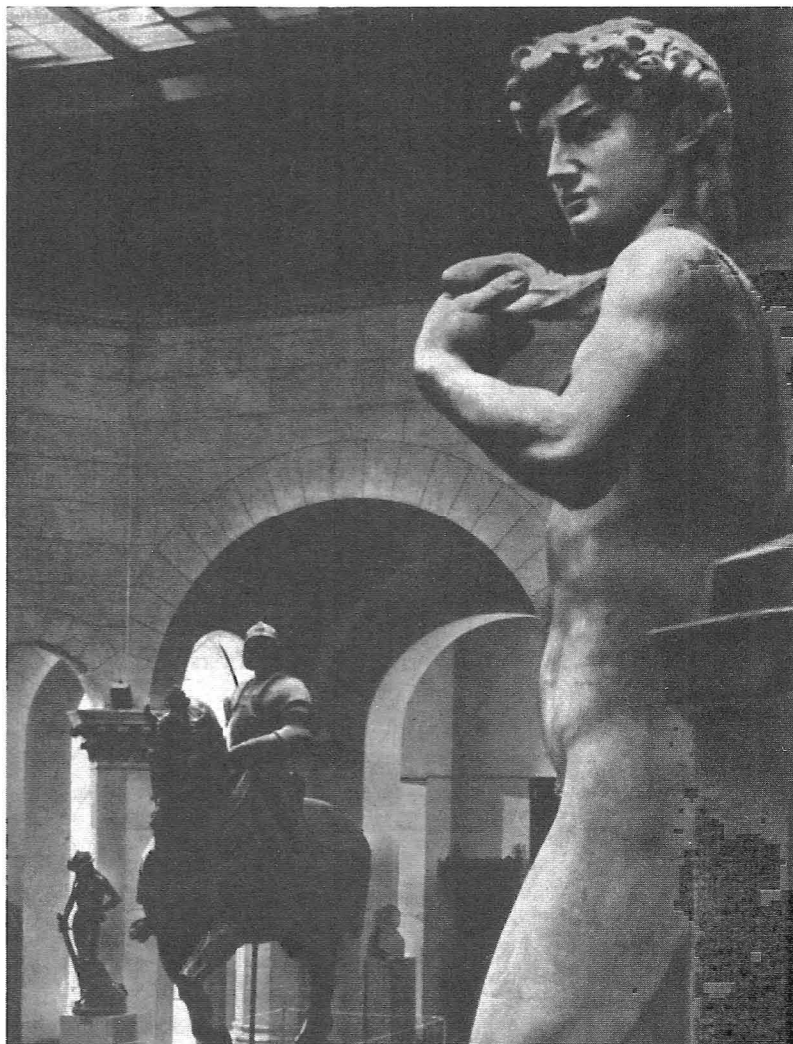
* * *

Дневник — словесное запечатление дня или многих дней, которые кто-то пожелал сохранить для памяти. Слова сегодняшнего дня — современный лексикон — сплошь и рядом оказываются недостаточными, чтобы передать «образ и цвет» («душу и плоть», «веру и дело») «Декабрьских вечеров»: высокие слова затасканы, стерты или выведены из употребления, а от гладкой, казенной скорописи, не ведающей ни «сомнений», ни «мучительных раздумий», ни — где уж там! — «божественной стыдливости», что называется, душу воротит. В ином времени, подумашь, кто-нибудь написал бы поэму о «Декабрьских вечерах» или посвятил им цикл стихотворений («Декабрьские сонеты», «Зимние элегии»), да только в ином времени и сами «Вечера» были бы другие. Уже говорилось: своему времени «Вечера» были несоразмерны, несозвучны; потому и укрылись, уединились в музейном пространстве, где время движется по другим законам, охватывая множество времен, и каждому из них музыка каждого — впору.

Рассуждая менее отвлеченно, мы видим множество вопросов, поставленных «Декабрьскими вечерами» перед будущим их исследователем. (Чем были они для России — Советского Союза — когда только появились? Что значат для России нынешней? Для музыки — в ее абсолютном выражении и опять же в современном, концертно-бытийном и духовно-индивидуальном «пресуществлении»? Чем были «Вечера» для самого Рихтера? Для других людей, тем или иным образом соучаствовавших ему в фестивальных делах — или же «сочувствовавших» им на расстоянии? Опускаю

* «Декабрьские лекции» были изданы в 1991 году (в виде обработанных автором стенограмм) ВРИБ «Союзрекламкультура» тиражом — увы — лишь 1000 экземпляров. Темы лекций, соответствовавшие тематике проходивших «Вечеров» (исключая последнюю — обзорную, прочитанную в год их десятилетия), были: «Бах. Взгляд из 1980-х годов», «Камерная музыка. Явление и проблема», «Навстречу Пастернаку» и «Десять декабрей». Все дальнейшие цитаты — без ссылок — приводятся по тексту названной публикации.

намеренно другие вопросы, которые для кого-то, возможно, представляют более насущный интерес.) Ответ на любой из этих вопросов предполагает прежде всего выбор «правильной» точки зрения: так, рассматривая картину, висящую перед ним в окружении, может быть, других картин, зритель должен постараться найти по возможности лучшее, наиболее выгодное собственное расположение по отношению к ней (картину-то не перенесешь!). Кроме того, конечно, желательно, чтобы сама картина хорошо «висела» и была достаточно освещена. Но всего этого оказывается мало — должна быть еще некая точка во времени, трудноугадываемая и независимая от дистанций непосредственного взгляда. Пояснить сказанное проще всего примером: полотна Гогена, даже правильно висящие и освещенные, рассматриваемые с «лучшей» дистанции, его современниками — за редчайшими исключениями — никак не воспринимались как гениальные творения живописи, а с точки зрения наиболее просвещенных ценителей представляли собой вообще «мазню» — нечто несообразное, не заслуживающее того, чтобы называться искусством; но по прошествии уже немногих десятилетий их гениальность была не просто «допущена», а стала «вдруг» общепризнанной — мировая загадка, вопрос, на который мы не имеем вразумительного, общепонятного ответа. Само ли время обладает некой таинственной способностью, позволяющей формировать ту точку, из которой «вдруг» становится оче-видной гениальность творений Гогена (Ван Гога, Врубеля, Рублева, Босха, Баха, Стравинского, Хлебникова)? Или такая точка, вместе с некоторой окружающей ее окрестностью, уже заранее существует и ее появление предопределено самим явлением рублевской ли «Троицы», баховского ли «Хорошо темперированного клавира», и человечеству лишь требуется совершить некое коллективное усилие во времени, чтобы войти в обладание этой точкой? Или все это — не более чем иллюзия, великий мировой «самообман», и если гениальный Николай Рубинштейн «не понимал» посвященного ему Первого концерта Чайковского, то тем более ничего в нем подлинно не понимает и современный «простой слушатель», не сомневающийся в гениальности этого концерта? В том, что задаваемые здесь вопросы не так наивны, как может показаться, легко убедиться с помощью ряда несложных «мысленных экспериментов» типа поставленного Фрицем Крейслером — действительного, а не мысленного: эксперимента, состоявшего, как известно, в том, что собственные его сочинения, и поныне пользующиеся немалой популярностью как у скрипачей, так и у публики, были представлены им как неизвестные прежде произведения нескольких авторов XVII—XVIII веков; мир, не исключая и самых просвещенных музыкальных экспертов, охотно поверил этой мистификации — и продолжал верить на протяжении более четверти века, вплоть до авторского «саморазоблачения». Пример, пожалуй, наиболее известный в музыкальной истории XX века, хотя и не единственный. (Не менее впечатляющие примеры подобного рода существуют также в истории живописи.)



Это небольшое отступление позволяет нам лучше увидеть одно из главных и самых удивительных свойств «Декабрьских вечеров» — даваемую ими разрешающую способность, чистоту настройки восприятия. Последнее, конечно, заложено в самом их замысле, в результате осуществления которого возникает единое силовое поле, где рядом — Бах и Чайковский, Рембрандт и Петров-Водкин, опера Бриттена и романс Шуберта, пейзаж Левитана и графика Матисса... действительно, наша «разрешающая способность» словно удваивается: мы видим Баха и Чайковского, слышим Левитана и Матисса... Мы, пожалуй, даже в состоянии увидеть и услышать, например, Клода Дебюсси — одного из самых «понимающих» и «воспринимающих» музыкальных художников, произносящего (об Адажио из Второго скрипичного концерта Баха) такие слова: «Оно так прекрасно, что не знаешь даже, как и расположиться, чтобы достойно воспринять его. И когда выхо-



Н. К. Метнер

дишь из концерта, невольно удивляешься, что небо в вышине не стало еще синее и Парфенон не вырос вдруг перед тобою из-под земли». Конечно, мы, на исходе XX века, понимаем гениальность Баха, Чайковского, Дебюсси, «ценим» их (не помышляя при этом, в какой степени пушкинское обращение к «любезной калмычке», его мимолетное «слегка Шекспира не ценить» адресовано и нам тоже), мы в чем-то даже «превзошли» Дебюсси, поскольку почти всякий раз знаем, как нам расположиться — по отношению к самому Дебюсси, Баху, «Декабрьским вечерам», прозе Набокова, живописи Сутина, восточной медицине, парапсихологии и так далее: вот только Парфенон не часто возникает перед нашим мысленным взглядом. Отчего? Из нашего места и времени он выглядит плохо освещенным, он попросту не виден; как не видно было нейгаузовским студентам итальянское кладбище с мрамором надгробий и уходящими ввысь кипарисами, которое ясно виделось самому Нейгаузу, когда он слышал баховскую прелюдию. Он находился в «правильной» точке. Из нее можно было бы увидеть не только Парфенон, но и белые колонны, поддерживающие свод Пушкинского музея, и мрамор усыпальниц Медичи в Итальянском дворике, и самого микеланджелиевого «Давида», горделиво-отрешенно взирающего сквозь даль веков, поверх рядов кресел, понемногу заполняющихся приходящими на вечерний концерт слушателями. Давид обликом и статью — что Аполлон; где-то у его подножия разместился рихтеровский рояль — «черный лебедь Аполлона», как написал когда-то Давид Самойлов... Заполняется белый зал... Нина Дорлиак, рядом Ирина Антонова; неподалеку — Дмитрий Журавлев, чуть постаревший, но с прежней осанкой небольшой, ладной фигуры, светящийся в ожидании. Иван Семенович Козловский... Ростислав Плятт — безусловно корректный, абсолютно похожий на всех своих сценических и кинематографических сразу; лицо, открытое и сосредоточенное одновременно, с выражением всепонимающей доброты и одухотворенного терпения. Где-то в дальнем ряду мелькнула выхваченная телескамерой знакомая челка, неяркая брошь над воротом серого закрытого платья — Уланова... Все здесь, все существуют взаправду, не только в кино, фотоснимках, строчках журнальных хроник. Через несколько минут выйдет Рихтер — тоже знакомый, похожий на все свои, разные и непохожие, портреты, знакомо, без улыбки поклонится на две стороны, не дожидаясь, пока стихнут приветственные аплодисменты, сядет за рояль — начнется музыка. Мир прекрасен, полон тайны и обещания — как белый лист, как непочтатый холст... миг блаженной пустоты бытия, скрывающей в себе весть о начале творения. И все расположились, чтобы не пропустить его, чтобы достойно его воспринять. Первое выступление Рихтера на «Декабрьских вечерах», в программе — Николай Метнер, Соната-воспоминание. Вслед за ней Олег Каган со Святославом Рихтером сыграют сонату для скрипки и фортепиано си-минор, Галина Писаренко будет петь метнеровские романсы на стихи Пушкина.

Было бы иллюзией думать, что возможна единая, «наилучшая» точка взгляда хотя бы для одного из рихтеровских «декабрей», не говоря уже о «Вечерах» в целом. Фантазия, мысль и воля их создателя путешествуют свободно по просторам музыкально-художественной Вселенной, переходя из эпохи в эпоху, из страны в страну, из одного измерения в другое, и если в одних фестивалях временной аспект является в своем роде определяющим, заданным самой фестивальной темой: «Век Моцарта», «Мир романтизма», «Мастера XX века», «Бах», — то в иных скрыт, уведен на задний план, проявляясь лишь опосредованным путем: «Образы Англии» с их мгновенным срезом «фантазий и традиций» английского искусства — от Пёрселла до Бриттена; или «Ансамбли» — восьмой фестиваль; или «Звездный час» — десятый, о котором Л. Гаккелем было сказано, что его название «включает в себя понятие о мгновении, озарении, епифании», в коих изливается единым потоком накопленное «долгое время» музыки. У того же автора, в начале «Декабрьских лекций», найдем мысль, представляющуюся главной; вне ее невозможен сколько-нибудь правильный, не искаженный ни пространственно-временными помехами, ни «днесь сущими» атмосферными загрязнениями взгляд на «Декабрьские вечера» как на явление искусства и творение времени.



Галина Уланова в роли Джульетты в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта». ГАБДТ, 1953

Созвучно всему строю и ладу «Вечеров» мысль эта указывает не «точку расположения» такого взгляда, но вводит в пространство ее поиска — в пространство духовного усилия, в область «резонанса» с прошлым, рождаемого не иначе как названным усилением. Л. Гаккель говорит обо всем этом в связи с Бахом, чье прошлое присутствует в нашем настоящем («мы живем в том мире, который во многом есть баховское творение»); Бах — тема фестиваля и предмет лекции, но сказанное выходит, конечно, за рамки одной темы, одного фестиваля. Резонанс — как он возникает? откуда ему взяться?

Откуда взяться? — этот вопрос неизбежно задает себе любой наш соотечественник, ищущий серьезного общения с музыкой Баха, — говорит Л. Гаккель. — Нельзя же просто рассчитывать на чудо трансценденции, на некое мистическое перенесение в баховские времена. Довольно ли в нашем случае последовать примеру Л. Н. Толстого, который на вопрос: «Есть ли Бог?» — отвечает положительно, а в ответ на просьбу объяснить это говорит: «Никакого объяснения не будет, я просто чувствую его присутствие в своей душе»? Ведь у нас речь идет не о Боге, речь идет о выдающейся личности, о выдающемся явлении людского мира. И тогда последуем за соотечественником нашим, обладавшим поистине всемирной пронизательностью; именно он, А. С. Пушкин, точно определяет характер духовных усилий в нашем случае: «желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». Разными именами называли и называют люди свой образец; музыканты — и только ли они? — называют его именем Баха.

Сколь многое в этих строчках «резонирует» «Вечерам», как они созвучны их тону и настрою! Напоминая и о явлениях «мистической трансценденции», когда звучал рояль Рихтера и Элисо Вирсаладзе, Татьяна Николаевой и Мюрри Пераяя, виолончель Натальи Гутман, алыт Башмета, баритон Роберта Холла, тенор Петера Шрайера (созвездие артистических имен, собиравшихся вместе под сводами Пушкинского музея в конце каждого года уходящего тысячелетия, мог позавидовать — белой завистью — не один мировой фестиваль), и о вере, с которой осуществлялось все задуманное — без колебаний, без «объяснений» — верой и действием многих единомыслящих, одиночувствующих. Конечно, и о пушкинском наставлении напоминают «Вечера» каждым годом своего существования: в нем ведь, по существу, содержится вся программа и смысл исполнительского искусства, а дело фестиваля было, в главном, делом исполнения и исполнителей.

Примечательно, что в «Декабрьских лекциях», посвященных рихтеровским фестивалям, имя Рихтера впервые встречается только в третьей, предпоследней (на 49-й странице, до которой названо, упомянуто, процитировано полтора десятка имен!), и то — в контексте излагаемого — случайным образом, словно и вне связи с «Декабрьскими вечерами». Помимо само собой подразумеваемых соображений этического плана (неуместны и недопустимы какие бы то ни было славословия в адрес Рихтера, когда речь о фестивале, который был замышляем и создавался во имя и во славу музыки, искусства), в этом долгом упоминании ощутим глубинный подтекст. Автор (лектор) говорит о соборе, о проводимых в нем службах, о вере, не упоминая имени архитектора: это

довлеет собору, довлеет всему замыслу и духу «Вечеров», личности самого их создателя; собор есть дело, желающее остаться безымянным...

И в то же время на тех страницах, где имя Рихтера не встречается, его присутствие угадывается — по многообразию смысловых связей, по напрашиваемости мгновенно рождающихся ассоциаций, по неизбежному резонансу его собственного поля напряжения тем полям, вокруг которых разворачивается мысль автора. Присутствовавшим на «Декабрьских вечерах» не требовалось напоминать, что их мир, в мире «Вечеров» обретаемый, тоже был — во многом — творением одного человека, имя которого всем было известно.

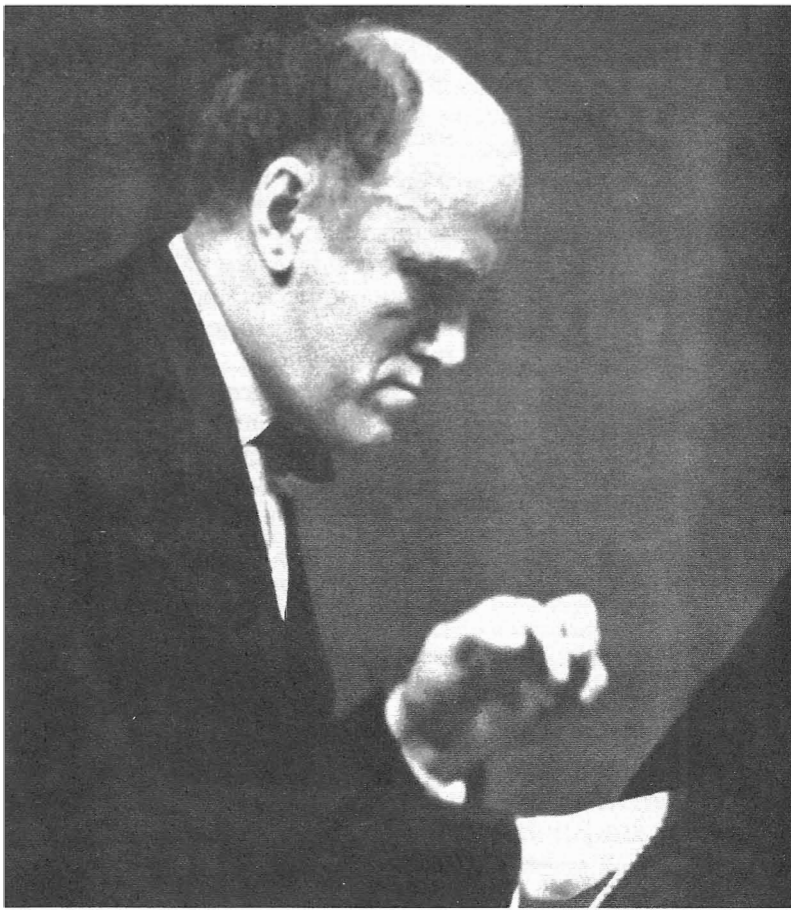
Но был еще собственный мир Рихтера, было время его жизни, заметно приблизившееся к нам благодаря «Декабрьским вечерам». И было еще время музыки — «долгое время» музыки, жившее в нем самом. Этот его мир и его собственное время отражались, конечно, в «Декабрьских вечерах», но ими не исчерпывались. Попытаемся всмотреться в эти отражения.

* * *

В год начала «Декабрьских вечеров» XX век вступил в свое последнее двадцатилетие; семидесятилетие открытия Государственного музея изобразительных искусств отмечалось в следующем году. Святославу Рихтеру исполнилось 66 лет — дата по обычным понятиям не юбилейная, но многозначительная, символическая: две трети века, дважды прожитое время земной жизни Христа (чье рождение декаблями отмечаемо) и трижды повторенный собственный возраст приезда в Москву, к Нейгаузу, — возраст, в котором определилась его окончательная судьба. В такие годы людям свойственно «подводить итоги». Выражаясь языком музыки, жизненная партитура начинает, незаметно или явственно, звучать в темпе и характере *Andante maestoso* — с неспешной торжественностью. Как ни взять, главные части партитуры уже сыграны, впереди — финал, неизбежный и, в отличие от того, что довольно часто встречается в финалах партитур музыкальных, не «жизнеутверждающий», не призывающий к радости и веселью. Стоит ли объяснять, что никакого *Andante*, тем более *maestoso* не было в укладе и в течении жизни 66-летнего Рихтера (как не бывало их и прежде) — достаточно еще раз припомнить, с какой стремительностью, *subito* (буквально — внезапно), были задуманы и начаты «Декабрьские вечера»*.

В то же время, истины ради, нужно напомнить, что сказанное никак не служит какой-то специальной характеристикой или «привилегией» одного лишь Рихтера; пожалуй, именно здесь он

* Напомним еще, что «Трансцендентные этюды» Листа, его же «Скерцо и марш» и «Хоровод гномов», Симфонические этюды и Токката Шумана, брамсовские Вариации на тему Паганини и Вариации и fuga на тему Генделя, *Alborada del gracioso* Раверля и другие пьесы «высшей категории трудности» встречаются в рихтеровских программах конца 80-х и начала 90-х годов. А что сказать о выученных на пороге 80-летия, прежде не игранных этюдах Дебюсси и Втором концерте Сен-Санса?



является не исключением, а подтверждением правила «омолаживающего» воздействия искусства, в частности, искусства музыкального исполнения. Можно подумать, что вместе с музыкой, сочиненной великими композиторами, жизнь которых зачастую много короче средней человеческой, музыканты, исполняющие эту музыку, получают и некий избыточный запас жизненных сил и энергии,— словно некий эликсир долголетия, отданный композиторами своим сочинениям и хранящийся в страницах опер, симфоний, сонат, продлевает их жизнь, чтобы жизнь творений могла длиться, становясь «долгим временем» музыки.

Но можно найти и другое, дополняющее объяснение. В своей баховской лекции Л. Гаккель говорит о «чувстве ответственности перед жизнью» как этической основе творений лейпцигского кантора. Не это ли чувство ответственности, присущее великим артистам-исполнителям, уже в баховские времена длившим долгое время музыки, а в наши дни творящим «спасительное дело культуры» (по тому же Л. Гаккелю), служит и основой их долголетия, «заставляет» жить долго? Юный гений — скрипач-виртуоз или пианист — являет миру раньше всего собственный гений; названное же дело — всемирная миссия исполнительства — со-

стоит в хранении и передаче следующим поколениям гения Шуберта, Моцарта, Бизе, чей личный земной век был столь недолог. Для этого требуется время, время многих трудов и опытов — долгое время собственной жизни, примеры которого и дает нам уходящий XX век. Но вернемся к Рихтеру. При всей «типичности» его жизненного уклада тех лет (пожилой музыкант, сохранивший жизненную и творческую энергию и в ореоле славы и признания странствующий по свету) была еще глубоко скрытая под оболочкой этого уклада непохожесть, неповторимость его внутреннего мира, отмечавшаяся многими знавшими его в молодые годы и в главном остававшаяся (и на седьмом, и на восьмом его десятке) неизменной и столь же малодоступной для окружающих. Здесь можно говорить о внешних приметах. Важнейшая из них, конечно, свобода — свобода духа, полнейшая внутренняя независимость от чужих мнений и воли, автономность не только в отношении к окружающему миру, но и к опытам собственной жизни, ее возрасту, достигнутой славе, профессионализму и так далее. Но и в этой свободе была необычность: в ней словно отсутствовал предначальный момент — стремления, завоевания, достижения; она была в нем от рождения — и все тут, существовала вместе с природным даром, не выражаясь ни в протесте, ни в эпатаже, ни в сознательной оппозиции к окружающему; если угодно, его свобода — род духовного стоицизма, не «неведение зла» (об этом, между прочим, говорила Антонова, знавшая Рихтера достаточно близко), а исключение его из системы жизненных мотиваций. (Не потому ли иногда кажется, что иные трагические, «темные» места музыки звучат у него «недостаточно трагично»?) В обычном, социализированно-житейском преломлении это определялось как аполитичность, но рихтеровская аполитичность была лишь очень частным случаем его мировоззрения, пытаться сформулировать которое — в категориях внемузыкального порядка — было бы бесполезным и малопродуктивным занятием. Скорее, можно размышлять о «мировосприятии», «миронахождении» (себя в мире и мира в себе); ахматовское «Он награжден каким-то вечным детством», адресованное, как известно, Пастернаку, пожалуй, придет здесь на ум: да, это и о Рихтере; а все же, подумав, обнаруживаешь нечто другое, — может быть, противоположный полюс ахматовской формулы: не вечное детство, а с детства дарованная зрелость ума и сердца, мудрость инстинкта следования своей природе. Впрочем, и детское безусловно сохранилось: максимализм, чистота взгляда на мир, любовь к играм... «Я не хотел становиться взрослым» — эти слова, сказанные Рихтером уже в пору «Декабрьских вечеров», не свидетельствуют ли о раннем самосознании, дополняя, на особый лад, то, что известно: недетское чтение, недетское начало музыкального развития, недетские художественные опыты. И в той самой «строптивости» — зародыш будущей свободы: не детский каприз, не знакомое детское упрямство, а раннее проявление личности, которая, формируясь под воздействием внешних впечатлений,

сразу же сама формирует свой мир и свой закон, свое собственное автономно протекающее время. Но это неуклонное, почти пугающее своей неуправляемостью стремление к свободе, к самообособлению поразительным образом уравнивается инстинктом ощущения мира как порядка (искусство, музыка ли, живопись есть управляемая, обузданная стихия, основанная на системе правил, которым надо следовать), и отсюда — осознание необходимости подчинения. Существенно то, что в этом подчинении вновь-таки — ничего от обычного детского послушания. В нем — охранительное начало, оберегающее от кривых, окольных путей, от саморастрат души, внушающее раннее знание о том, что «этот мир — не шутка» (дневниковая запись Толстого); отсюда — чувство «ответственности перед жизнью», которое Л. Гаккель в первой из «Декабрьских лекций» выводит, применительно к Баху, из духа германской протестантской общины. Следы этого духа угадываемы в позднем Рихтере, даже в его облике: когда он в полудомашней или репетиционной обстановке цепко и исто-во вглядывается сквозь очки в партитуру — ни дать ни взять немецкий пастор или сельский учитель. А мы перед ним — дети: ученики ли, прихожане. «Его власть над нами и есть власть разума, власть воли, власть взрослости», — писал Л. Гаккель о Рихтере, достигшем 60-летия, и то же повторит он спустя двадцать два года, в дни прощания с артистом:

...с 60-х годов — нарастает драгоценнейшее и чисто российское чувство подопечности: мы ощущаем игру Рихтера как речь взрослого человека, как отцовское прикосновение, ибо она была воплощенными достоинством, глубиной и покоем. Мы гордились им как дети гордятся отцом. Можно было ошеломляться нашими политиками, восхищаться нашей космонавтикой, волноваться и мучиться нашим диссидентством, но гордость перед собою и перед всем миром давал испытать только Рихтер...

Вот отражение в нашем сознании рихтеровской свободы, свободы взрослости, свободы подчинения чувству «ответственности за жизнь» — свою собственную и жизнь тех, к кому он обращался, поверх слова и своего инструмента. «Но мне иногда кажется, что это гениальный ребенок» — и это тоже сказано о Рихтере времен «Декабрьских вечеров» (сказано Василием Лобановым, пианистом и композитором, игравшим на фестивале, а позже выступившим в четырехручном ансамбле с Рихтером в Туре). Взрослое детство, с ясно очерченными двумя главными образующими компонентами — свободой и подчинением, составившими в будущем неповторимый сплав, подобный «корнуэльским алмазам, которые не полируются гранильщиком, а уже отгранены и отшлифованы, когда они извлекаются из земли, ибо сама природа создала их своим искусством» (Томас Фуллер, английский писатель и историк XVII века). Гранильщиком и шлифовальщиком был сам Рихтер — в его музыкальных, пианистических трудах, ибо дело его жизни немыслимо вне шлифовки и огранки, и в них тоже, как мы знаем, с редкостной мощью сказался рихтеровский дар подчинения; но оставался и запас свободы, накопленный с

детства, нерастраченный, неиссякаемый, оберегаемый той самой нерассуждающей ответственностью перед жизнью (русло реки о-берегаемо ее берегами). Стихия и порядок, свобода и подчинение, независимость от мира и ответственность перед ним... в этих простейших, от века существующих противосложениях — весь Рихтер.

Достигнутый им уровень личной свободы был непомерно велик, не вписывался в советские реалии той поры; кому-то казалось, что он вот-вот должен «уехать», другие недоумевали: почему он не уезжает? (И такой вопрос даже «обсуждался» как-то в одной из бесед, ведшихся на страницах музыкального журнала — уже в конце 80-х, когда стало можно — и модно — все обсуждать: появилась свобода!..) Были предложения — с «той» стороны (еще во время первой поездки в США), были возможности — практически неограниченные для него, уже в ту пору проводившего большую часть года в зарубежных поездках. Были — с разных сторон — и объяснения, сводившиеся, главным образом, к «аполитичности» (ему все равно где жить, Бах и Шопен везде одинаковы), но, кажется, никто всерьез и не задумывался о той самой второй составляющей его сплава, не видимой миру (в отличие от свободы), — о его великом покорстве и смирении, вытекающих из чувства ответственности перед жизнью. О покорстве и смирении, в силу которых для него самого оставался единственный способ распорядиться собственной свободой, — тот, что был им избран и коему он следовал до конца жизни, сверяясь лишь со своим внутренним камертоном, не допуская в ее партитуре помарок, неразрешаемых диссонансов, выстраивая ее заключительную часть в согласии и гармонии со всеми предыдущими. Рихтеровская свобода была в глубинной сущности непрерывно длящимся актом подчинения, сама его жизнь — отрывок мифа, извлеченного им из музыки, он был участником, действующим лицом мифа, а действующие лица не властны над мифологическим сюжетом, который вне их воли, они сами — исполнители высшей воли, и сознание обязательств, вытекающих отсюда, с годами только увеличивается, становясь самим бытием. Именно таким воплощенным сознанием было бытие Рихтера, и пресловутая его «аполитичность» (вне сомнения, существовавшая, органически ему присущая) ничего сама по себе не объясняет. Миф по сути своей тоже аполитичен — внеполитичен. Наивно было бы думать, что Рихтеру были неизвестны или безразличны те самые реалии, о которых шла речь; и бедственное состояние культуры, и «смятение в умах», рождающее безверие, подавленность, цинизм, короче говоря — сугубую, во всех смыслах, антимузыкальность происходящего. Можно было протестовать, выступать в печати (вспоминается как исключительный случай подпись Рихтера и Дорлиак — вместе с Антоновой, Ириной Архиповой, Козловским и другими деятелями культуры — под письмом, опубликованным в «Литературной газете», по поводу угрозы дальнейшему существованию че-

ховского Дома-музея в Ялте), можно было прекратить концертировать (как это сделал в свое время Казальс и некоторые другие музыканты), можно было, наконец, уехать, вернее, остаться — там... Так вот, представляется, что все эти «можно» для Рихтера были попросту «вне рассмотрения»; по закону, предписывающему его личное участие в разворачивающихся событиях российско-советской мифологии того времени, от него требовались «Декабрьские вечера» — и они появились, ему нужно было «проездиться по России» (так, перефразируя строчку одного из писем Гоголя, озаглавил А. Золотов свою статью о рихтеровском концертном сезоне 1986 года) — и это состоялось. Назвать ли это проявлением патриотизма? формой протеста? Да, было и первое, и второе. Но прежде чем соглашаться или опровергать, нужно еще раз вникнуть в смысл слов, очистить их от временных наслоений: в начале было — дело. Бах и Бриттен, Чайковский и Левитан изначально являют собой утверждение, а не отрицание, их патриотизм — явление всемирного порядка (порядка как противостояния хаосу — в том числе, непреложно), как и дело создания музея, храма, собора — в Москве ли, Киеве, Кёльне или Ватикане. К ним восходят и рихтеровский патриотизм, и рихтеровский протест, тот и другой — в его деле, тот и другой — неизвлекаемы, неотделимы от дела, как неизвлекаем шопеновский патриотизм из его пальмейской мазурки или Полонеза-фантазии, шопеновский протест — из «Революционного» этюда и Первого скерцо.

Набросанный здесь очерк рихтеровской свободы, конечно, неполон, абстрактен и в чем-то расплывчат — в силу, может быть, недостаточной пока удаленности от предмета освещения. (Действительно, повторим вновь, все зависит от выбора точки зрения.) Но на какой-то «резонанс» надеяться все же можно. Возьму в качестве подтверждающего (обнадеживающего) примера хотя бы следующее место из «Декабрьских лекций» Л. Гаккеля — о третьем, «английском» фестивале, проходившем в 1983 году.

...он поразил уже своим названием, своей темой. Почему Англия, почему «образы», «фантазия»?* Потому что этого сильно захотел инициатор «Декабрьских вечеров», а уж когда он захотел, все состоялось, все обрелось: появилась Англия, появилось английское искусство, о котором мы так мало знаем и, пожалуй, не очень-то хотим знать, ибо находимся от Англии (психологически) «за тридевять земель»... Святослав Рихтер, созидая этот фестиваль, утолял исконную для художника потребность быть хозяином своего жизненного времени, что выглядело почти демонстративно в воздухе 1983 года. И ведь фестиваль был не только «переводом с английского на русский», в нем содержалось истолкование Англии; рихтеровский «дар истолкования» (вспомним апостола Павла: «Молитесь о даре истолкования») воистину расцветал здесь.

Перед нами — еще один пример рихтеровского синтеза. Если артист дал на «Декабрьских вечерах» свое «истолкование» искус-

* Напомню точное название (предположительно, самим Рихтером придуманное, как и большинство других): «Образы Англии (традиция и фантазия)».

ства в универсальном понимании (а помнящим третий фестиваль не требуется дополнительных разъяснений*), то и сами «Вечера» стали истолкованием его художества, его образа и цвета, увиденных многими также едва ли не впервые со столь близкого (вновь-таки — по Л. Гаккелю — «психологически») расстояния.

* * *

Снова возвращаясь в первый год «Декабрьских вечеров» — 1981-й, следует, вероятно, вспомнить и о его главном музыкальном событии — проходившем весной в Москве I Международном музыкальном фестивале, посвященном музыке XX века. Среди остального фестиваль этот памятен отсутствием в его программах (и «номинально» — в числе участников) имен наиболее вы-

* Там были поэзия, театр — едва ли не впервые по-русски прозвучавшая композиторская, театральнo-сценическая версия «Бури» Шекспира с музыкой Пёрселла, поставленная Анатолием Эфросом (с участием Анастасии Вертинской в двух главных ролях, Просперо и Ариэля), была постановка — тоже впервые по-русски, силами русских артистов — оперы Бриттена, звучало множество практически никому не известных произведений английских композиторов четырех столетий (Доуленд, Морли — XVI—XVII век. Воан-Уильямс, Ниссен — XX), для коих и нахождение «доставание» нот было проблемой, были превосходные полотна живописи, портретной и жанровой, которым на время фестиваля пришлось сменить место постоянной своей британской прописки. Какой за всем этим стоял труд — зримый и скрытый — говорить не приходится, а ведь это — только один фестиваль!



дающихся здравствующих в то время советских композиторов как нового (Шнитке, Губайдулина, Денисов, Канчели, Пярт), так и старшего и среднего (Свиридов, Уствольская, Тормис) поколений; отечественная музыка была представлена в основном «классикой» XX века — Прокофьев, Шостакович, Хачатурян. Журнал «Советский Союз» (июльский выпуск), посвятивший этому фестивалю пару страниц, заполненных в основном фотографиями (не считая полусотни строчек официально-репортажного текста), вышел с большим (цветным) фотопортретом Рихтера на обложке работы В. Киврина. Рихтер запечатлен во внеконцертной, домашней обстановке, вероятно, в собственной квартире: на затемненном заднем плане различимы полки стеллажа, одна из которых заставлена, судя по виду суперобложек, альбомами репродукций; дверной проем отделяет стеллаж от каких-то предметов кухонной утвари в глубине левой части снимка; передано знакомое по другим портретам состояние печальной отрешенности, соединенной с внутренней сосредоточенностью, напряжением (расслаблена только одна массивная кисть, свешивающаяся всей тяжестью со спинки стула и образующая вместе с куполом черепа композиционный остов портрета), и взгляд небольших, когда-то синих, а теперь уже обесцвеченных глаз, одновременно «слепой и зоркий» — по Блоку.

Рихтер, незадолго до окончания того фестиваля вернувшийся из концертной поездки по Японии, в день его закрытия дал концерт в Большом зале консерватории. Программа этого концерта включала полностью повторенную — сорокалетней давности — программу его первого выступления в Москве: Рондо из балета «Блудный сын», «Пасторальная сонатина», «Пейзаж» и Шестая соната Прокофьева, к которым добавлено было еще несколько сочинений малой формы: «Мимолетности», «Мысли», «Легенда», «Гавот» и «Вальс» из «Золушки», «Наваждение», вальс из «Войны и мира». Случайно ли, что 66-й год жизни стал для Рихтера своеобразной «эпохой воспоминаний»? Его репертуарная экспозиция явственно обращена к началу пути, к необъятным рихтеровским «запасникам», и вместе с новыми, недавно выученными сочинениями здесь образуется своего рода арка, окруженная тройным полем тяготения: времени собственной жизни, времени музыки, времени мира. (Ахматовское «Есть три эпохи у воспоминаний» — из Шестой, последней из «Северных элегий» — с самого основания незримо и неслышимо — хотя, конечно, и «зримо», и «слышимо» — присутствует в «Декабрьских вечерах» и остается с ними в их нынешнем и в будущем — дай Бог — существовании.) Летом того же года он играет в Туре «Трансцендентные этюды» Листа, зимой в Пушкинском музее — сонату Метнера, пьесы Чайковского и Рахманинова — все это памятно людям, слышавшим еще молодого, раннего Рихтера. И одновременно в том же, 1981-м, звучат у него лишь незадолго до того впервые сыгранная Шестая соната Бетховена (Токио, март), не игравшаяся им



Я. И. Мильштейн,
конец 1950-х

прежде Первая соната Вебера (Тур, июнь), Альтовая соната Шостаковича с Башметом (Москва, сентябрь–октябрь), соната для скрипки Метнера (Москва, декабрь).

«Для Рихтера прошлое всегда было окрашено настоящим» — это лаконичное замечание Я. Мильштейна полно глубокого смысла. Не просто ностальгические воспоминания влекут артиста к оставленным некогда берегам «репертуарной отчизны», здесь нечто гораздо большее. Исполнитель вместе с сонатой не только прислушивается к неумолимому ходу времени (слова, как мы помним, сказанные Рихтером о Восьмой сонате Прокофьева), но и воссоздает, вновь утверждает собственное время самой сонаты — в изменившемся мире, где успело вырасти послевоенное поколение, где — всего через каких-то пару лет — ту же Шестую сонату сыграет 13-летний Евгений Кисин, родившийся через двадцать шесть лет после окончания войны. Можно вспомнить здесь еще, что прокофьевской же «Одой на окончание войны» был открыт Московский фестиваль 1981-го, а день его закрытия был днем годовщины ее окончания.

В дневниках Я. Мильштейна сохранилась запись об этом дне. «9 мая. Концерт Славы в 5 часов дня... изумительный, неповторимый».*

О нем была и последняя печатная работа Я. Мильштейна — заметка в «Советской культуре» от 15 мая 1981 года. Первая же его рецензия, посвященная Рихтеру, датирована концом осени 1946 года и рассказывает о рихтеровском концерте, состоявшемся 26 ноября в Большом зале консерватории. В программе его были произведения Чайковского и Рахманинова, большинство из них Рихтер повторит на первых «Декабрьских вечерах» — во втором своем концерте. Мильштейну довелось присутствовать на первом концерте, 1 декабря, но написать о нем он уже не успел: всего через три дня, возвращаясь к себе домой после вечерней встречи с Рихтером, он упал, пораженный сердечным приступом, и скончался той же ночью. В день прощания с ним в Малом зале консерватории звучал рояль Рихтера — как и без малого два года назад, в день прощания со Станиславом Нейгаузом, когда он играл Шопена и Дебюсси. На панихиде по Мильштейну звучал Лист... Лист и Рихтер — два имени, так много значившие в жизни ушедшего, с ними были постоянно связаны его музыкально-литературные труды и замыслы. О первом остался труд — двухтомная монография, переведенная на несколько языков мира, о втором — лишь замысел: статьи, рецензии, заготовки будущей книги, которой не было суждено написаться.

Тема первых «Вечеров» была: «Русские художники и музыка XIX — начала XX века». Чайковский и Танеев, Скрябин, Рахманинов, Метнер, звучавшие в обрамлении полотен Репина и Петрова-Водкина, Леонида Пастернака и Борисова-Мусатова... Тема за-

* Мильштейн Я. И. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1990. С. 214.

кономерная и необходимая — по звучанию и образу скрытого в ней времени, времени, близкого к «серебряному веку» русской поэзии, времени замысла и основания самого музея на Волхонке — последнему и доньне времени русской истории, которому было еще нужно — и по силам — построить музей, храм культуры; впереди был — вдруг, словно впервые увидишь из времени сегодняшнего — котлован...

Конечно, не в сторону котлованов имели в виду направить нашу мысль и наше переживание основатели «Вечеров», выбирая в качестве начала отсчета их существования ближайшую к нам — и психологически, и географически, и исторически — точку взгляда, эпоху воспоминаний, существующих под знаком доступного взгляду разрыва времен (Бах и Шуберт — уже далеко, Шостакович и Мессиан — еще слишком близко). А только — куда деваться от той невыразимой грусти, от чувства невозвратной потери, которые охватывают, когда слышишь у Рихтера рахманиновские прелюдии или «На тройке» Чайковского... Та природа, та жизнь, что остались в этой музыке (и встают из его прочтений), — только в ней и остались, а из жизни нынешней — ушли, сгнули, как та самая тройка, сгнувшая в снегах России; снега остались, тройки нет — и уже не будет...

Чайковскому, одному — одному композитору, вместе с одним же художником, Левитаном, — будет посвящен шестой фестиваль, на котором его творчество будет представлено многими произведениями разных жанров и разной степени известности; разумеется (как и в остальных случаях), с неизбежными «пространственными» ограничениями, налагаемыми местом действия: не могло быть симфоний, тем более — балетов и опер. Звучали известные романсы (Нелли Ли, Мати Пальм), популярнейшая Струнная серенада (дирижер Ю. Николаевский), Большая соната и «Детский альбом», прочитанный Михаилом Плетневым с проникновенной чистотой и глубокой, недетской грустью; квартеты и редко исполняемый Флорентийский секстет были представлены «бородинцами» — постоянными участниками, кажется, всех фестивалей (в Секстете к ним присоединились Юрий Башмет и Наталья Гутман); лишь недавно возвращенная из долголетнего небытия «Литургия святого Иоанна Златоуста», а также редко звучащие чудесные хоры а'capella для большинства слушателей прозвучали впервые в исполнении Камерного хора Валерия Полянского; была показана — силами солистов, актеров театра, хора и оркестра студентов Московской консерватории — весенняя сказка А. Н. Островского «Снегурочка» в постановке Л. Толмачевой (дирижер Владимир Зива, руководитель хора Борис Тевлин). Перечень не полон, но и он достаточен, чтобы представить, на каком уровне все делалось: рихтеровская рука узнаваема! Сам Рихтер, только что вернувшийся из поездки по Сибири и Востоку (с заездом в Японию), выступил на фестивале Чайковского лишь в одной программе, с одним произведением: вместе с Оле-



гом Каганом и Натальей Гутман было сыграно Трио «Памяти великого художника». Уже приводившийся отзыв Евгения Светлова об этом исполнении был повторен, в разных выражениях многими его услышавшими: гениально! неслыханно! вершина венец фестиваля!

В чем была гениальность? Наверное, каждый из слышавших ощутил ее по-своему. Симфонический масштаб, огромная мощь экспрессии (не камерное, не элегическое прочтение!), обжигающая — «испепеляющая», по выражению В. Юзефовича — боль потери, заполнившая весь мир... Трио, по традиции, особенно же русской музыке — жанр мемориальный, а для Рихтера времен «Декабрьских вечеров» это было уже третье произведение, в названии которого встречаются слова «память», «воспоминания» (знаками памяти помечены, конечно, и третий, и четвертый фестивали: Бриттен, Шостакович, Прокофьев). Символично обращение к этому жанру именно в эти годы: до «Вечеров» среди рихтеровских выступлений в ансамблях самого разнообразного состава

ва выступлений в трио почти не припомнить.* По ходу земного времени, текущего отдельно от музыки, утраты становились все более частыми и неизбежными: в годы «Вечеров» ушли из жизни Мильштейн, Каган, Журавлев, Леонид Коган, Мравинский, Гульд, Артур Рубинштейн, Питер Пирс, Караян, Микеланджели, Горовиц... ушла Фаина Раневская — в ее квартире рихтеровская фотография (за роялем, с надписью: Великой Фаине — с любовью) висела между репродукцией «Сикстинской мадонны» и портретом Ахматовой. На «Декабрьских вечерах» 1984-го Рихтер, Каган и Гутман сыграют Трио Шостаковича, посвященное памяти Соллертинского: забываемый бесстрастный, «подземный» голос рихтеровского рояля в начале финала, говорящий о приходе времени, «когда бой часов будет возвещать лишь чистейшую скорбь» (А. Рембо. «Пора в аду»). Трио Чайковского, прозвучавшее в 1986-м, написано в память о Николае Рубинштейне, скончавшемся в 1881 году — за сто лет до начала «Декабрьских вечеров». Через одиннадцать лет после первого исполнения этого Трио Россия будет оплакивать уже его автора; в одиннадцатый год после его исполнения в Пушкинском музее будет там же звучать его запись — уже в знак прощания с Рихтером. Стрелка часов, отмеряющая время музыки, совершит незримое перемещение, в жизни Трио начнется еще одна эпоха воспоминаний.

Воспоминание, поминание — род понимания, ближайший к тому, которое дает переживание искусства: раньше мысли, поверх сознания является единственность каждого явления, отдельная жизнь извлекается из общего потока, приподнимается над однообразным мельканием дней, лет, столетий (в каком веке жил Иоанн Златоуст? Манфред? Ромео и Джульетта? Пеллеас и Мелисанда?). Можно с детства жить в мире, переполненном Чайковским, среди бесчисленных его мелодий (от «Танца маленьких лебедей» и Вальса из «Спящей красавицы» до последних симфоний, от арии Ленского и «Средь шумного бала» до «Ромео и Джульетты», от Сентиментального вальса, «Подснежника», «Баркароль» до Первого концерта и «Итальянского каприччио», от Меланхолической серенады до Анданте кантабиле из струнного квартета), — среди сокровищ, дарованных всем и каждому с такой безмерной, нерассуждающей щедростью и воспринимаемых с такой же обыденной привычностью, как хорошая погода или наступление утра после ночи, — и вот, в какой-то день, дожив до какого-то возраста, внезапно понять: Чайковский — единственный. Как Россия. Пусть гениален Мусоргский и столь многими боготворим Скрябин, пусть были Пушкин и Толстой, Бетховен и Верди, Бах и Шопен, пусть родятся в России и в мире новые гении, — другого Чайковского не было и не будет. В нем есть что-то, что больше величия и гениальности, неизмеримое любовью и поклонением. Что? — нет определения. Он Чайковский. Единственный.

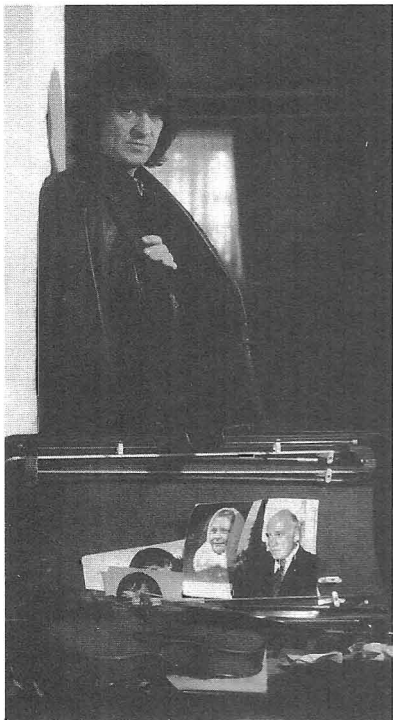
* По воспоминаниям Д. Цыганова (первая скрипка Квартета им. Бетховена, с которым неразрывно была связана творческая жизнь Шостаковича — все пятнадцать его квартетов были сыграны «бетховенцами»), они вместе с В. Ширинским и Рихтером играли Трио Чайковского в 40-е годы, однако ни в одном из известных источников нет упоминания об этом выступлении (как и о других каких-либо выступлениях Рихтера в составе трио — до 1983 года).

Кто открыл для себя подобную истину, может считать, что дальнейшая его жизнь стала богаче — не просто на одну эту истину (хотя самостоятельно добытые истины тоже чего-нибудь да стоят), а на... Чайковского. Может быть, гениальность Рихтера и других немногих исполнителей, которых можно называть гениальными, как раз на том и основана, что им подобные истины открыты от рождения?

Такое знание неотделимо от знания о жизни и смерти. У Рихтера оно выражалось исключительно музыкальным путем, и каждый, кто способен это услышать в музыке, несомненно, слышал это в его игре. Хотя никто не слышал от него слов о погибшем невинно отце, никаких публичных выражений горя или соболезнований другим при постигшей их потере. Марина Влади в своей книге о Владимире Высоцком пишет, что Рихтер был человеком, к которому Высоцкий испытывал «тайную страсть», а перед случившейся однажды личной встречей (когда Нина Дорлиак с Рихтером принимали Марину Влади и Высоцкого у себя дома за чаем) сиял от радости («Я редко видела, чтобы у тебя так светились глаза»). При встрече в Париже, в 1984 году, четыре года спустя после смерти Высоцкого, «он возьмет меня за плечи, печально улыбнется и тихо скажет: «Нужно всегда быть готовым умереть. Это — самое важное». Память близких людей Рихтер хранил в святом для себя — в музыке. В залах разных городов и стран бывали его концерты памяти Нейгауза, Пастернака, Мравинского. Один из последних таких концертов — в Пушкинском музее, 9 декабря 1991 года — будет посвящен памяти Дмитрия Журавлева. А еще раньше, 21 мая того же года, Рихтер сыграет в концерте (мемориально-юбилейном) в честь 70-летия Андрея Сахарова; почтить память великого правдолюбца приедут Мстислав Ростропович, Владимир Спиваков с «Виртуозами Москвы», из Литвы — государственный хор под управлением Пятраса Бингялиса. Рихтер сыграет в том концерте одно произведение — до-минорную Фантазию Моцарта, одну из самых тревожных, неутешающих его пьес, в которой — ни привычной моцартовской улыбки, ни приветливого жеста, а лишь напряженное ночное раздумье — о нераздельности жизни и смерти.

Смерть Сахарова, как многим памятно, случилась тоже в декабре — в дни IX, пастернаковского фестиваля, проходившего в Пушкинском музее, впервые — в отсутствие Рихтера, который поправлялся после тяжелой операции и прислал из Берлина лишь приветственную телеграмму.

Сопоставление судеб этих двух людей, живших в одно время, в одной стране, сопоставление имен, столь много значащих в ее судьбах, столь непреложно знаковых, символических для истории мировой культуры и духовности, — это огромная тема, множество тем: жизнь и смерть, искусство и наука, призвание и долг, земля и космос, Россия и мир. Писать об этом на одной-двух страницах — не выпадает, немислимо. Но еще один эпизод вспомним. Он изложен самим Сахаровым в интервью газете «Франс суар», выдержки из которого были перепечатаны в начале 90-х одной



Юрий Башмет

из наших газет; к сожалению, ни названия газеты, ни более точной даты я не запомнил и вынужден привести слова Андрея Дмитриевича по памяти, неточно. Жизнь, было сказано им, оставляет все меньше возможностей для того, что называется «культурным отдыхом». В театре был последний раз в 1975 году (интервью датируется 1977-м), зато — друзья достали билеты — побывал на двух концертах Рихтера. Слушал Баха. Оба концерта оставили впечатление неизгладимое и при нашей жизни показались путешествием в другой мир.

* * *

Очевидно, лучшей повестью о «Декабрьских вечерах» была бы их документированная и по возможности полная антология, составленная из сохранившихся записей выступлений самого Рихтера и других участников фестиваля, с приложением — идеальный случай! — репродукций, фотографий и других материалов, дополняющих (хотя бы частично) предназначенное для слуха. Неозвученный рассказ о музыкальном событии — то же, что неиллюстрированная книга о живописи: что скажет, к примеру, о Микеланджело, Ван Гоге, Левитане любое самое добротное и талантливое описание их жизни и их творений тому, кто никогда не видел, хотя бы в репродукции, самих творений? Тем более для «Декабрьских вечеров» существование упомянутой двойной антологии представляется просто необходимым. К счастью, имеются основания считать саму мысль о такой антологии не вполне утопичной. Существуют отличные телефильмы, посвященные фестивалям разных лет, сохранившие, наряду с записями игры Рихтера, также и моменты его живого, непосредственного участия в межконцертных событиях, отдельные высказывания, реплики. Как было замечено кем-то из писавших, как раз в те годы большинство людей, прежде слышавших только играющего Рихтера, теперь едва ли не впервые услышали его голос...*

Как и в Туре, записи игры Рихтера на «Декабрьских вечерах» производились в основном зарубежными фирмами, и лишь немногие из них «имели хождение» в нашей стране: две сонаты Моцарта (из десяти) для скрипки и фортепиано с Олегом Каганом (фестиваль «Век Моцарта», 1982), «Зимний путь» Шуберта с Петером Шрайером («Мир романтизма», 1985).** Фирмами «Toshiba/EMI», «Sun Crown», «Teldec», «Revelation» и другими были вы-

* Напомним здесь еще о нескольких передачах, проведенных студией Всесоюзного радио в начале 80-х (они не были связаны с «Декабрьскими вечерами»), где также звучал голос Рихтера. Первая из этих передач представляла собой смонтированную фонограмму репетиций Шести хоров ор.15 Рахманинова (Рихтер аккомпанировал женской группе хора Всесоюзного радио), в остальных звучали в записи произведения Листа (соната си минор), Скрябина (Пятая соната), Шуберта (фантазия «Скиталец»), предваряемые кратким рихтеровским комментарием.

** Среди других записей, осуществленных фирмой «Мелодия», следует назвать шумановскую программу знаменитого голландского певца Роберта Холла (цикл «Любовь поэта», шесть песен из цикла «Мирты» и еще четыре песни на стихи Н. Ленау и Й. Айхендорфа), запись Большой сонаты и «Детского альбома» Чайковского Михаилом Плетневым и две пластинки с VII, баховского фестиваля с записью трех кантат для солистов и оркестра (среди солистов Галина Писаренко, Беатрис Парра — обе в прошлом ученицы Нины Дорлиак, Елена Брылева, Эрик Курмангалиев — обладатель редчайшего голоса, контратенора, позволяющего исполнять партии, писавшиеся некогда для певцов-кастратов, Владимир Науменко, Владимир Напарин; дирижеры — Саулос Сондецкис и Владимир Зива).

пущены лазерные и компакт-диски с записями Концерта Гайдна (с Минским камерным оркестром, дирижер Юрий Цирюк, 1983), виолончельных сонат Бриттена (1984), Шопена (1985), Сен-Санса и Прокофьева (1992) с Натальей Гутман, Дуэта ля-мажор Шуберта (1985) с Каганом, флейтовой сонаты Прокофьева с Мариной Ворожцовой (1984) и его же Еврейской увертюры с Л. Михайловым и Квartetом Бородина, Трио Шостаковича (1984), Чайковского (1986), Шумана (1985), Бетховена ор. 97 (1992)*, Квintетов Франка, Шумана и Бетховена (квintет с духовыми), программы прекрасного шумановского вечера в виде «свободной импровизации»** , где к солирующему Рихтеру попеременно присоединялись разные партнеры — пианистка Людмила Берлинская, кларнетист Анатолий Камышев, Юрий Башмет... Не перенесены на диски метнеровская программа с первого фестиваля, два моцартовских фортепианных квартета, в которых партии скрипки исполняли Виктор Третьяков и Олег Каган (вместе с неизменными альтом — Юрий Башмет — и виолончелью — Наталья Гутман). Некоторые программы сам Рихтер не разрешил записать, вероятно, оценивая свою исполнительскую форму на тот момент ниже уровня обычного для него «кое-что получилось» (примечательно, что то были как раз сольные программы)... Не забудем все же, что к началу каждого из фестивальных «декабрей» у Рихтера был за плечами годовой концертный сезон — с теми самыми залами и вокзалами, с насыщенными, сменяющимися программами, с количеством концертов порядка сотни — достаточным, чтобы измотать физически и душевно даже концертанта в цветущем «гастрольном» возрасте. Учитывая это, — да и вообще, с точки зрения опыта, возраста, высоты достигнутого к тому времени, — какое значение, казалось бы, могли иметь те или иные частности, отдельные неудачные выступления (у кого их не было?), мало различимые с «грешной земли» градации и оттенки его собственных «кое-что получилось» и «мало что получилось»? Коль скоро другие пианисты, тоже в пору высших своих достижений, случалось, играли целые программы, что называется, не слыша себя (по собственному их признанию), за счет одного «сверхкласса» — при неизменном восторге публики, неужто нельзя было ему, Рихтеру, хотя бы отчасти умерить свой максимализм? Перестать, по Пастернаку, «отличать поражение от победы»? Нет, не было — и не могло быть такого, и это тоже — в его природе, не менявшейся с годами. Слова Дорлиак, относящиеся к описываемому времени:

Когда я, все наши друзья совершенно потрясены концертом, он может недовольно сказать: сегодня мало что получилось. Когда мы пытаемся его убедить, что даже физическое утомление не отражается на его мастерстве, глаза у него гаснут, и он говорит: «Но я один знаю, как это должно быть!»

— свидетельство достовернейшее из возможных и, в общем, исчерпывающее. К счастью, до абсолютного самоотрицания дело

* Это Трио исполнялось Рихтером в ансамбле с М. Копельманом и В. Берлинским (впервые — в Туре летом 84-го); хронологически к перечисленному следует присоединить и записи (лето—осень 82-го) Трио Франка и Равеля с Каганом и Гутман.

** Эта программа была, с некоторыми купюрами, показана в телефильме (30 марта 1986 года) «Святослав Рихтер играет Шумана».



все же не доходило (иначе, разумеется, он бы попросту прекратил выступления), наверное, некоторыми концертами он бывал и доволен, но, по крайней мере, за все годы «Декабрьских вечеров» едва ли кому довелось услышать такое (если бы довелось, то, по-видимому, услышавший бы уже рассказал об этом; нет, никто не рассказал — ни Гутман, ни Башмет, ни Василий Лобанов, ни сама Ирина Антонова, которой — уж точно — «положено» было знать).

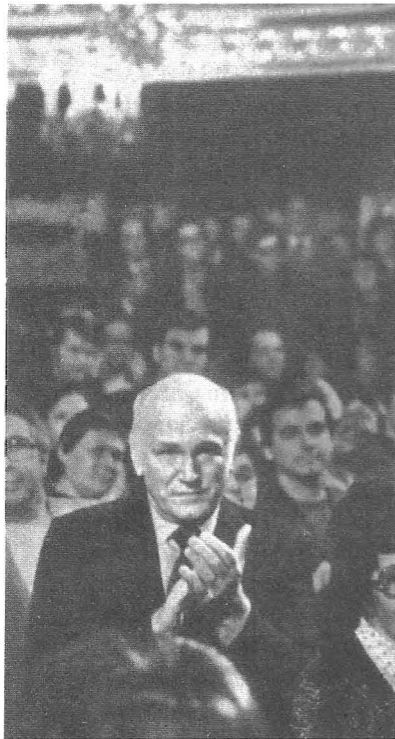
Правда, если не говорить о «Вечерах» в целом, можно попытаться почти с полной уверенностью назвать два фестиваля, принесшие Рихтеру удовлетворение, может быть и радость. Имею в виду фестивали третий и четвертый, где он впервые попробовал

себя в деле оперной режиссуры, осуществив последовательно постановки двух опер Бриттена: «Альберт Херринг» (в 1983 году, на фестивале «Образы Англии») и «Поворот винта» (1984-й, «Мастера XX века»). Борис Покровский, к которому Рихтер сначала обратился за консультацией по поводу первой постановки и которого затем, через год, привлек к непосредственному соучастию в подготовке второй, рассказал об этом в юбилейной заметке к 70-летию Рихтера, напечатанной в «Советской музыке», № 6 за 1985 год. Замечательна эта короткая статья — и не только напоминанием о рихтеровском даре притяжения. С какой увлеченностью вспоминает знаменитый режиссер, автор десятков оперных постановок мирового уровня, различные детали и эпизоды той совместной работы: придуманные Рихтером мизансцены, личные показы, примеры выявления глубоких и своеобразных законов музыкальной драматургии! Ему (Покровскому) интересны и дети, катающиеся на велосипедах в проходах между креслами, а в антракте угощающие публику домашними пирожками и конфетами, и то, что в момент внезапного падения леди Биллоуз — «ханжи в юбке» — корзина из ее рук должна лететь в одну сторону, а яблоки из корзины — в другую; он обращает внимание на то, как должен вести себя призрак, появляющийся за окном Гувернантки («Святослав Теофилович прошел в дальнюю комнату и выглянул из-за угла так тупо и безразлично, как это, скажем, сделал бы слесарь ЖЭКа, бессмысленно любопытствующий по поводу того, сколько комнат в квартире... Стало жутко!»); упоминается даже, что овощи, необходимые по ходу первого спектакля, были не бутафорские, а покупались на ближайшем рынке. Покровский искренне и профессионально восхищается «вновь открывшимся» режиссерским даром Рихтера. И его оценку разделяли и другие профессионалы, в частности Альфред Шнитке.

Шнитке я люблю не только за то, что он один из лучших композиторов XX века, — пошутил Святослав Теофилович, — но и за его статью, в которой он похвалил меня за постановку «Поворота винта». Я вообще люблю, когда меня хвалят не за музыку, а за что-то другое. Берю также сказал мне: «Я вас поздравляю не как музыканта, а как художника. Ваши пастели, которые висят у Лорина Маазеля, замечательные».*

После этих фестивальных трудов Рихтера некоторые известные европейские дирижеры приглашали его к сотрудничеству (в частности, в постановке вагнеровских спектаклей); но, как и в памятных случаях тридцатилетней давности (дирижерский дебют с прокофьевской премьерой и кинодебют в роли Листа), третий по счету публичный выход Рихтера за пределы фортепианной клавиатуры — режиссерский — не имел продолжения. Отечественные театры особого интереса не проявили (хотя «Поворот винта» — тем же составом — был показан еще в Киеве и Ленинграде), и как-то нигде особо не было отмечено, что рихтеровские «музейные» постановки были, в своем роде, всесоюзны-

* Из «Путевых записей» В. Чемберджи.



ми премьерами («Альберт Херринг», правда, шел в Москве в 1959 году в постановке берлинской «Комише опер», в 1965-м — в постановке малой оперной труппы лондонского «Ковент-Гардена», оба раза дирижировал автор; вторая опера также прошла в «импортном» исполнении, единственный раз. На русском же языке, в исполнении русских артистов обе прозвучали в Пушкинском музее впервые).

Во всем описываемом скрыт некий музыкально-психологический момент, скажем так, виртуального характера. Речь о таком, не состоявшемся, но вполне мысленно представимом факте: Рихтер ведь мог продирижировать теми спектаклями! Такой «поворот винта» — поворот сюжета «Декабрьских вечеров» — выглядит ретроспективно не только вполне естественным, но и напрашивающимся. Он прекрасно знал эти оперы, был знаком с их сценическим воплощением (на олдборских фестивалях) при непосредственном участии автора, под его управлением. Ну, и, конечно, была непосредственная, всей художественной и жизненной логикой событий подсказываемая возможность осуществить полувековой давности мечту — встать за оперный пульт с дирижерской палочкой в руках! Понятно, что совмещение дирижерских функций с постановочными потребовало бы дополнительных усилий и попросту затрат времени, но рядом ведь находился Покровский, без сомнения, с радостью взявший бы на себя всю режиссерско-постановочную часть — ему и карты в руки, да еще при таком творческом единомыслии с дирижером, которое в кои веки случается! Учитывая саму возможность столь редкостного сочетания — неужели такая мысль никому не пришла в голову?*

И все же, доводя изложенную здесь «виртуальную» версию до логического исхода, придется сказать, что ничего подобного описанному не могло произойти. Скорее всего можно предположить, что сам Рихтер всерьез и не рассматривал такую возможность; и не по причинам такого рода, что пришлось бы, вероятно, сократить или прервать на какое-то время концертное выступление или из-за трудностей «совместительства» — все это, представляется, частности. Главное же было в том, что... было главным — для Рихтера: в музыке, в Бриттене. Появись он с той самой заветной палочкой на самодельных импровизированных подмостках Белого зала — это и стало бы главным событием спектакля: дирижирующий Рихтер! Все бы — по крайней мере, с самого начала — только на него и смотрели, только об этом думали, а опера Бриттена — и без того не самая простая для восприятия, притом ка-

* В связи с этим, может быть, стоит указать на такой штрих рихтеровской концертной биографии: он никогда не дирижировал «из-за ролея», то есть ни разу не пытался совместить функции солиста и дирижера в инструментальном концерте, — практика довольно распространенная в концертной жизни, восходящая еще к баховским временам и с успехом возрожденная в XX веке многими выдающимися солистами недавнего прошлого и наших дней: Менухин, Ойстрах, Баренбойм, Ашкенази, Плетнев, Спиваков и другие. Казалось бы, имя Рихтера — учитывая не только его дирижерские «задатки», но и многочисленные репертуарные «показания» к подобному совмещению — должно бы естественным образом находиться в этом списке... — а нет! Причина — все в той же «природе», которая к чему-то влечет, чего-то требует от артиста, а чего-то не допускает, не позволяет.



Ференц Лист

мерная, неброская, без эффектных арий и традиционного сценического антуража,— попросту не прозвучала бы, не дошла до слушателей. Разумеется, ничего подобного Рихтер не мог допустить (даже если приведенная здесь — уже вторичная — виртуальная «реконструкция» ничего общего не имеет с действительным ходом его мыслей).

* * *

«Декабрьские вечера» высветили по-новому то особое свойство рихтеровского искусства, которое можно выразить одним словом: белизна. Слово это, как и другие однокоренные либо близкие по смыслу, встречалось и раньше в статьях, рецензиях, откликах на рихтеровскую тему. О белизне — чистоте, целомудрии художественной природы артиста писали Г. Коган и Г. Нейгауз. Д. Рабинович указал однажды, что некоторые рихтеровские прочтения решены в двуцветной, черно-белой палитре (например, «Погребальное шествие» Листа, некоторые сонаты Шуберта). Писалось о «белом» звуке — монохромном в своей основе, чуждающемся пестроты, разноцветья или засилья какой-нибудь одной краски, тона. О белизне — безгрешности — рихтеровского Шопена, «холоде мрамора», рождающего даже мысль о «высокомерии» и «недоброде», писал в не раз уже цитировавшейся работе Л. Гаккель; у него же, в другой статье*, найдем выражение «*senza colore*» как одно из определений именно Рихтеру свойственного неромантического колорита — колорита звуковой абстракции:

* Рихтер Бетховена//Советская музыка. 1975. № 7.



Рихтер в роли Листа. Кадр из фильма «Композитор Глинка»

ПРЕМЬЕРА В КИЕВЕ

Постановка **С. Рихтера**, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, Героя Социалистического Труда

Либретто **Б. Бриттена**, русский текст **А. Равинкина**
Б. Бриттен

ПОВОРОТ ВИНТА опера

5, 6 октября 1985 г.

«сухо, прозрачно, бело... узоры зимних деревьев или хрупкость осенних листьев подарит наш слух нашему воображению благодаря первой части бетховенской Девятой сонаты или второй части Восьмой в исполнении Рихтера». Белизна, присущая рихтеровским прочтениям, внушает соответствующие представления и слушателям: и один и тот же образ — женщина в белом, появляющаяся из-за деревьев, — привиделся двум разным людям, услышавшим у Рихтера одну и ту же бетховенскую сонату, — Ростроповичу и Покровскому (эпизод, рассказанный самим Покровским в телепередаче 9 сентября 1997 года, в сороковой день рихтеровского ухода). Но белизна — это не только чистота, но и полнота (в белом цвете содержатся все другие цвета). В белом мире рихтеровской музыки представлены многие миры: вот мир Баха, вот мир Дебюсси, а здесь — кажется, не имеющие между собой ни единой схожей краски и даже линии спектра миры Мусоргского, Чайковского, Скрябина. И то же в его пианизме — неразложимом, не поддающемся анализу; здесь виртуозность, здесь концепция, образ, поэзия, философия, грусть, веселье — все слито, все едино; форте, пиано, тембр, ритм при этом разнообразны — однако тут нет противоречия: они — не индивидуально рихтеровские, а бетховенские, шумановские, прокофьевские, но Рихтер увлекает их из собственного спектра, они уже там содержатся — столь несхожие между собой бетховенское и прокофьевское форте, шумановское и скрябинское рубато, — и этим содержанием как раз определяется белизна — полнота. Образ и цвет рихтеровского художественного мира, его свечения в мире искусства, в нашем слушательском мире — цвет накала, образ свечения, установившегося сразу и не ведавшего в дальнейшем ни перепадов, ни колебаний.

Точно так же — сразу набело, без черновиков, без помарок — были созданы и «Декабрьские вечера», и та же белизна спутствовала им с самого начала: белое время года — зима, белизна пространства колонн и сводов музея, само имя Пушкина, им носимое, — тоже белоцветное по чистоте и полноте образа его искусства, его личности.

Поэтому так трудно писать о Рихтере, невозможно анализировать, разлагать на составляющие белый цвет монолита, каким предстает его искусство. Об одном только его «белом» звуке — этой первооснове всякого инструментального мастерства — можно (и должно бы) написать отдельную главу, благо существующие записи дают для этого достаточный материал. Если и говорилось на эту тему, то разве еще в начале рихтеровского пути, притом говорилось чаще в критическом, явно «невосторженном» тоне: «...кантилена у пианиста суховата, а звучанию недостает тембрального богатства, широты палитры, которыми царовали нас в то время Софроницкий, Игумнов, Нейгауз. Звуковая сторона игры Рихтера далека от совершенства, но странно — это не влияет на силу воздействия его исполнения...» (К. Аджемов). Хотя это замечание относится к игре «раннего» Рихтера (40-е годы, согласно



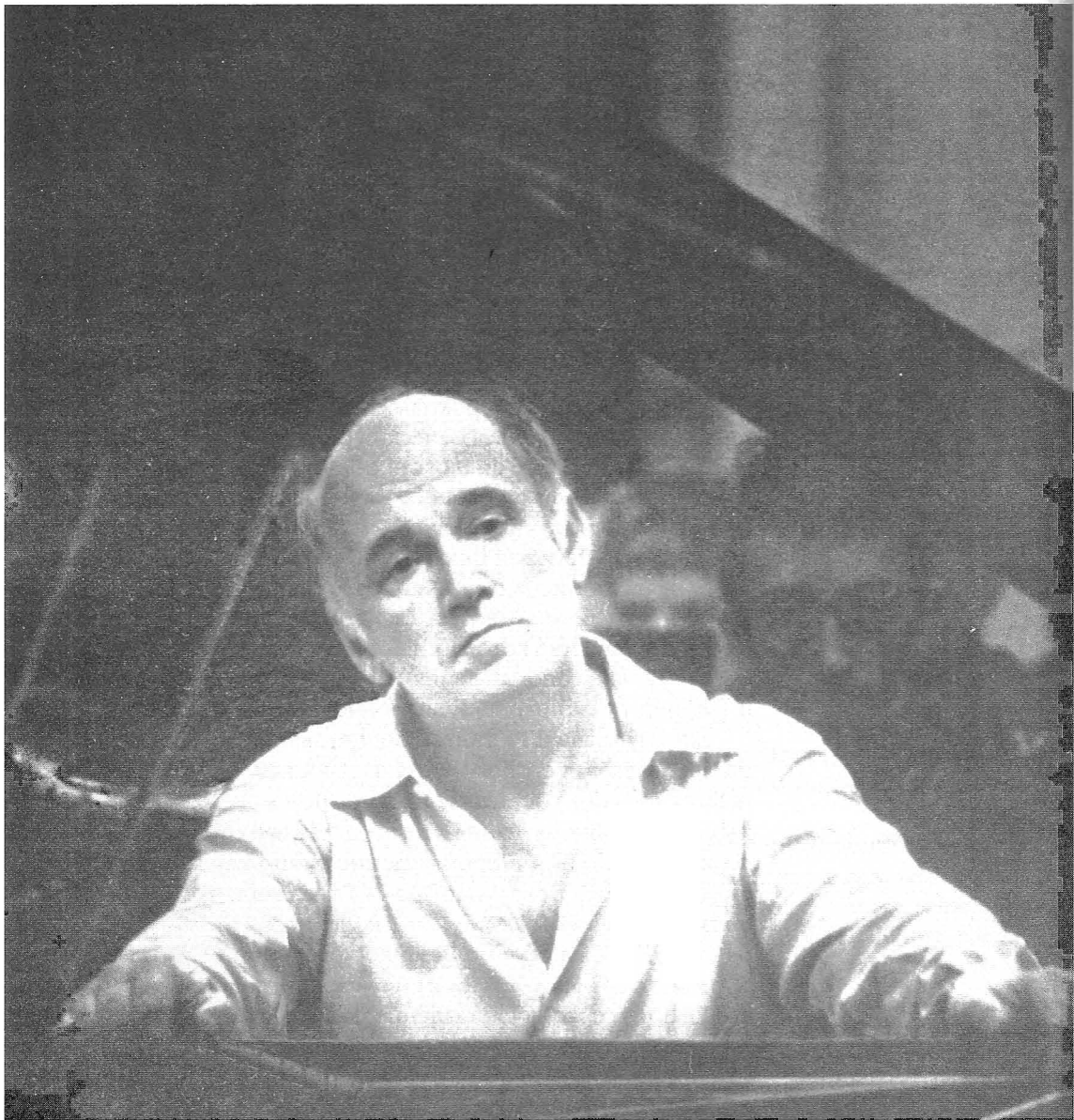
Бенжамин Бриттен

тексту воспоминаний), но и позже, когда уже была давно признана всеми не просто покоряющая сила воздействия рихтеровской игры, но и его способность предельно индивидуализировать звук в зависимости от образа и стиля играемого произведения, критические нотки сохранялись — в том же тоне, на том же «звуковом поле», фиксирующие «абстрактность» звука, недостаток чувственного обаяния, мышления красками и т. п. — при неизменном признании «силы воздействия»! В чем, спросим, выражалась эта сила? В темпераменте, виртуозности? Но хорошо известно (и было известно с самого начала), что в самых тишайших и медленнейших местах музыки Рихтер покорял не меньше, а, пожалуй, даже больше, чем в трансцендентных эпизодах, в октавных лавинах, безудержных *prestissimo*, казавшихся даже умудренным критикам «невообразимыми», «опрокидывавшими привычные представления о возможностях человеческих рук» (Д. Рабинович). Напрашиваются живописные аналогии: образ, концепция — вне цвета? или — потрясающая живопись на неважно загрунтованном холсте, красками не лучшего качества? Хотя, вероятно, это сравнение хромает, ведь звук для пианиста — нечто большее, чем краски и холст для живописца, звук — его собственное изделие; за качество которого он лично отвечает (даже играя на самых разных инструментах, качество которых даже в лучших, идеальных случаях — попросту «вне сопоставления» с уровнем «именных» Страдивари и Гварнери у скрипачей и виолончелистов).

Для слушавших Рихтера и оценивавших его искусство «в комплексе» звуковая сторона была частностью — между тем как для него самого она составляла предмет неусыпных забот и неустанных трудов. «Вне звучания я не представляю себе работу. Пианист должен вгрызаться в произведение точно так же, как балерина втанцовывается в свою партию». «Что из того, что «Бёзендорфер» обладает красивым звуком. Это, конечно, очень приятно. Но мне надо, чтобы был звук не Бёзендорфера, а мой». Эти признания, записанные Я. Мильштейном и имеющие вид случайных замечаний, дают все же представление о характере и направленности этих забот и трудов, а вот — главное, «синтезирующее»: «*Что у меня всегда связано с как. Не могу сказать, где начинается одно и кончается другое.*». Каких высот достиг Рихтер за десятилетия своих трудов лишь в области звукового мастерства (то, что относится к сфере «как»), это могут вполне оценить только специалисты, посвятившие пианизму всю жизнь, однако до сих пор такого рода оценок не было. С одной стороны, это выглядит закономерно: «мастерство такое, что не видать мастерства», как говорил Толстой, с другой... с другой — можно бы и увидеть. Пластинка, благодаря возможности многократного воспроизведения, позволяет «увидеть» музыку как картину, приблизить восприятие искусства, непрерывно меняющегося в физическом времени, к статичному восприятию неподвижной живописи, разглядеть не только композиторское «что», но и исполнительское «как». Рихтеровские записи — его пластиночный музей (который у нас еще не создан

Борис Покровский





и даже не систематизирован по описям и каталогам) — позволяют увидеть его «что» и «как», всмотреться в его мастерство, в неслыханные (может быть, нерасслышанные — с одного или нескольких концертных прослушиваний) богатства, скрытые за белым цветом его искусства. Да, Рихтер-пианист безраздельно поглощен Рихтером-музыкантом, но нужно хотя бы раз увидеть, может быть, чуть-чуть «отвлеченно» (повторное прослушивание как раз дает возможность подобного отвлечения), рихтеровские прочтения как картины: столь похожие и бесконечно разнообразные пейзажи русского лета, весны и осени в рахманиновских прелюдиях и этюдах-картинах, глубину предгрозового «фиоле-

того» неба, прорезаемого зарницами молний в первой части Девятнадцатой сонаты Шуберта, и ослепительный белый ливень в ее финале (белый — с синью, с прозеленью, каким бывает настоящий ливень), сгущающийся сумрак «Вечера в Гренаде», таящий истому и угрозу — Гойя, «Махи на балконе»... и вновь — портрет дождя, разворачивающийся в звуковом пространстве и видимый словно в единый миг, с порывами ветра, раскатами грома, бормотанием капель и мгновенно вспыхнувшей, воссиявшей радугой в заключительном пассаже «Садов под дождем»... шубертовские экспромты, «Фантастические пьесы» Шумана (записи из зала, сделанные в Японии зимой—весной 1979-го) — фантастический пианизм, неправдоподобное мастерство, скрытое в едином образе музыки, под белизной, вобравшей все красоты, все глубины, все тайны искусства.*

И затем, уже зная о существовании всего названного (и много неназванного, конечно), вдруг оказаться во владениях позднего Бетховена, в мире его «Тридцати трех вариаций на тему Диабелли»: сочинение труднейшее во многих отношениях, представляющее собой пятидесятиминутный диалог автора с собственной душой в присутствии одного лишь Бога — никакое участие слушателя в этой беседе не предполагается, ему дозволено только «внимать в отдалении». (Ромен Роллан, один из «внимавших», посвятил этому сочинению шестнадцать страниц своей последней книги о Бетховене.)

В рихтеровском исполнении Вариаций**, конечно же, не может быть и речи о каких-то специальных «красотах» или чем-то подобном, что могло бы хоть как-нибудь облегчить непростую задачу слушателя, ни малейшего намека на «игру-агитацию» (по выражению Н. Перельмана). Он играет просто: сильно и строго, а в целом — аскетично в плане выразительных средств (то самое *senza colore*, о котором писал Гаккель), по автору. И об этом исполнении можно сказать одним словом: гипноз. Длющийся все пятьдесят с лишним минут звучания. (Да будет мне позволено сказать здесь это от собственного имени, впрочем, лишь повторив много ранее сказанное Гульдом: я находился в гипнотическом трансе.) После такого ни слова Сахарова о «другом мире», ни слова Башмета «если хотите, он был инопланетянином» уже не воспринимаешь метафорически.

* А. Золотовым рассказан такой эпизод, относящийся ко времени «Декабрьских вечеров»: в перерыве между двумя частями рихтеровского концерта находившийся среди слушателей Петр Леонидович Капица, академик и нобелевский лауреат, покинул свое кресло и направился к роялю. Подойдя к нему, он стал его исследовать, снаружи и изнутри, осматривал, даже что-то трогал руками в рояльной механике; потом вернулся на свое место. Нечто подобное можно вспомнить, лишь обратившись к концертным хроникам начала века, где упоминается, как после концерта Ферруччо Бузони несколько присутствовавших в зале музыкантов учинили осмотр рояля, дабы выяснить, какие же дополнительные приспособления или усовершенствования позволяют пианисту извлекать из него столь необычные звучания? Рояль, понятно, в обоих случаях оказался обычный, как у всех пианистов.

** Запись из зала 17 июня 1986 года, Амстердам. На последнем отечественном компакт-диске, появившемся в продаже на исходе 90-х, уже после смерти Рихтера, запись (привычным образом) не аннотирована.

То мнимое бессмертие, ощущение которого, по К. Леви-Строссу, дается нам только слушанием музыки, — есть, по сути, отражение реального бессмертия самой музыки, ее бесконечного времени, существующего, пока существует ее исполнение. В исполнении Рихтера эта мысль не просто «озвучена», но воплощена в «образе и цвете» — вновь зову в свидетели Покровского и Ростроповича, Нейгауза и Аджемова и многих других — «видевших» то, что они слышали у Рихтера.

Четыре пьесы Чайковского из «Времен года», вместе с еще несколькими — из разных опусов, исполненные на первых «Декабрьских вечерах», — игрались Рихтером, как свидетельствует уже упоминавшаяся рецензия Я. Мильштейна, еще в 1946 году. Как и тогда, Рихтер играет их в собственном порядке: «Белые ночи» (май), «Баркарола» (июнь), «На тройке» (ноябрь) и «У камелька» (январь). Каждое время года представлено одной пьесой, при этом первая в цикле Чайковского завершает рихтеровский миницикл, цикл в цикле. Конечно, здесь угадывается некий исполнительский замысел, скрытая режиссура. Естественно, могут быть разные вопросы: почему эти пьесы (каждый раз те же, а не какие-то другие, без изменений и добавлений, которых можно было бы ожидать за прошедшие десятилетия), почему не все двенадцать, как их играет большинство пианистов, от Игумнова до Плетнева, и как, надо думать, хотелось бы самому Чайковскому? Не свидетельствует ли — для «бесстрастного» исследователя — подобная «избирательность» о том, что, может, все-таки Рихтер не так уж любит Чайковского или недостаточно его «чувствует»?

Не станем торопиться ни с возмущенными опровержениями, ни с рассудительными доводами, основанными на «странностях» и «беззакониях» любви. Перенесемся мысленно в зал — не Пушкинского музея, а в обычный концертный, где пианист (или пианистка) N исполняет «Времена года» — двенадцать характеристических пьес опус 37-bis Чайковского, — двенадцать картин русской природы, русской жизни, с заголовками и стихотворными эпиграфами, известными, наверное, большей половине зала, не говоря уже о самой музыке, знакомой, слышанной множество раз, а кем-то и «игранной» в годы обучения в музыкальной школе. Что происходит? Слушатель удобно расположился, музыка началась. Год, уместившийся в одно отделение концерта, пролетает незаметно и привычно — от разгуляя удалого «Масленицы» до сердечной тоски «Тройки», там, не оглянешься, и «Святки», конец года, конец концерта... похлопали, выхлопали пару бисов — Шо-

* Конечно, при непредвзятом, объективном рассмотрении любой «знающий» человек согласится, что «Времена года», наряду с другими фортепианными произведениями Петра Ильича (исключая разве Первый концерт), — это вещи не ранга шедевров, если сравнивать и с его собственными «эталонами», и с эталонами мирового пианистического репертуара; это не «Пиковая дама», не Пятая и Шестая симфонии, даже не «Щелкунчик» и, конечно же, не «Вариации на тему Диабелли», не «Симфонические этюды», не шумановские (шубертовские, листовские, шопеновские, скрябинские) пьесы «малой формы»... в общем, милые, симпатичные, знакомые всем вещицы, от которых не ждешь и не требуешь ничего «особенного». А все же пианисты, пусть не все, но те, кто любит и «чувствует» Чайковского, играют их, записывают на пластинки, как правило, целиком.

пен, Рахманинов, у гардероба уже очередь, оделись, обменялись парой слов с давно не виденным приятелем, вышли из зала... «ночь, улица, фонарь, аптека», в голове еще звучат обрывки музыки — не «Охоты» или «Песни жаворонка», а Рахманинов, Шопен, на завтра уже — все ушло, все забыто. И то же случается в девяти случаях из десяти, когда так же — все подряд — играют Прелюдии или Этюды Шопена, все «Музыкальные моменты» Шуберта, все этюды опус восьмой Скрябина (с предвкушаемым, потаенно и алчно, Двенадцатым — в заключение). И ничего с этим не делаешь, таков удел большинства привычных, повторяемых в неизменном порядке красот (о природе ли речь или о поэзии). Сколько истинных, первозданных чудес, очарований, неожиданных остаются неслышанными, незамеченными при ...надцатом подряд прослушивании...

*Природа смотрит как бы с неохотой
На нас, неочарованных людей.**

Хотя «закаленный» и вдумчивый слушатель, вероятно, не станет искать всю причину своей «неочарованности» в одном лишь исполнении «Времен года» или шопеновских этюдов, а кое-что отнесет и на собственный счет,— для Рихтера подобное «самооправдание», представляется, вообще вне рассмотрения, вне зоны его мышления. Наша «очарованность» для него вообще вопрос второстепенный, его забота — о жизни музыки, собственно, о жизни и смерти: дать ей прозвучать, дать ей сказаться, явить миру свою собственную изначальную красоту, свою сущность... В самой рихтеровской избирательности (распространяемой, как легко убедиться, и на других авторов**) — не снобизм, не олимпийское эстетство и, уж конечно, не радение об артистическом успехе, а глубочайшая совестливость, та самая белизна умысла и поступка, выражающая себя часто в не-умысле, в не-поступке, если угодно, в неведении того, что известно «граду и миру»: «все» знают, что Рихтеру ничего не стоит сыграть все двенадцать пьес из «Времен года» (и записать их, на радость всем его поклонникам и собирателям пластинок),— сам Рихтер этого не знает. Он знает только, что, выбрав из этих двенадцати те самые четыре, он

* Заболоцкий Н. Вечер на Оке.

** Действительно, факт (кажется, никем из писавших о Рихтере не отмеченный) состоит в том, что рихтеровский репертуарный музей — один из богатейших в мире — почти не содержит «полных собраний», комплектов сочинений данного жанра, названия и т. п., принадлежащих одному композитору. В противоположность характерной для большинства крупнейших пианистов склонности к подобной (пусть выборочной) полноте, в его репертуарных списках не значится ни всех тридцати двух сонат Бетховена, ни всех пяти его концертов, ни всех концертов и сонат Моцарта и Прокофьева, ни всех этюдов (прелюдий, вальсов, мазурок) Шопена, ни всех этюдов или «Годов странствий» Листа... Впрочем, легче назвать исключения из этого правила, буквально считанные: все сорок восемь Прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха, оба концерта Листа, все четыре Скерцо Шопена и четыре его Баллады, все двенадцать прелюдий Дебюсси из Второй тетради (из Первой две не игрались) и его же «Эстампы», полностью игранный цикл равеллевских «Отражений» (пяť пьес); с известной натяжкой к этому перечню можно добавить все четыре пьесы ор.119 Брамса. Очевидно, здесь имеется повод для более обстоятельного и детального размышления, но... пусть такое размышление останется на долю читателя.

вложит в каждую из них всего себя, все умение, все, чем он обладает, чего бы от него потребовали этюды Шопена, Hammerklavier, соната Листа.

Хорошо, скажет читатель, это все общие рассуждения, но что же все-таки делает с этими пьесами Рихтер? Что в его исполнении есть такого, чего не было у других пианистов — Игумнова, Оборина, Бошняковича, Плетнева? Они же, по крайней мере, не из числа тех, с чьих концертов слушатели уходили «неочарованными», особенно когда исполнялся Чайковский... И как раз их Чайковский, по мнению многих понимающих людей, наиболее верный, русский что ли, задушевный, близкий и, пожалуй, любимый многими больше, чем тот, пусть и благородный, искренне и бережно прочитанный, а все же несколько холодноватый, чуть избыточно возвышенный, не по-чайковски аристократичный Чайковский, которого дает нам Рихтер.

Что же, прямо поставленный вопрос требует и прямого ответа. Если постараться сразу сказать главное, то Рихтер дает эти пьесы увидеть: дает время всмотреться в каждую, проникнуть в ее мир, чего (все-таки) почти не бывает при обычном прослушивании всего цикла подряд, от «У камелька» до «Святок». По чисто слуховому ощущению, здесь дело в каких-то «чуть-чуть», знакомых, впрочем, и по другим исполнениям: чуть-чуть замедленное темп, чуть-чуть отчетливее дикция, чуть крупнее фортепианный «шрифт». Благодаря чему фон выглядит промытым, высветлен-



ным, а пространство наполнено свежим воздухом. Мы — в зале («музейное» исполнение — в прямом и высоком смысле, не в том, дискредитированном не слишком чуткой к первооснове слова музыкальной критикой, который связывают с исполнением «безжизненным», трактующим музыку как «вещь в себе», и т. д.), где вместо привычных двенадцати картин — экспозиция из четырех отобранных. И сразу — новизна знакомого, сразу — вдох: размытая сырость северной весны, вдруг откуда-то повеявший, «прилетевший» (как в эпитафии) ветерок «Белых ночей» (офорты Остроумовой-Лебедевой? кому-то, наверное, вспомнится-увидится другое, как и в двух следующих картинах... увидится, через услышанное, что-то свое, знакомое, угаданное или додуманное до какого-то завершения). Простая, грустно-певучая «Баркарола» у Рихтера сюжетна, там что-то происходит, но там же — и вечность, там же — бесстрастное молчание погруженной в себя природы... Может быть, впервые у Рихтера мы дослушиваем самую первую пьесу, единственную непейзажную в цикле, — игруемую последней; по окончании, в последствии, неперебиваемое начальным, гармошечным лязгом-вскриком «Масленицы», длится ее настроение, аромат тонкой, неуловимой грусти, поселившейся в «мирной неги уголке»: «парный портрет» с отзвуками давно длящегося диалога?... недосказанный вопрос, вздох... и ажурная паутинка пассажи мелкими нотами ниспадает, точно вуаль или кружево на женские плечи.

Отдаю себе отчет в условности подобных толкований, понимая, что у каждого слушающего они могут быть свои, что правы будут и те, кто заявит, что музыка вообще в подобных толкованиях не нуждается, у нее свой язык, свои чувства и мысли, своя природа. Разумеется! дело лишь за тем, чтобы этот язык услышать — Рихтер дает эту возможность, и может ли сделать больше для музыки кто-либо из любящих ее и признающих ей в любви? Пусть такой Чайковский необычен, необжит слухом, в нем нет игумновской задушевности или рахманиновской «характерности»; пусть этот Чайковский у Рихтера — не побоюсь сказать — даже немного «не русский» (нет тех самых «разгуля удалого» и «сердечной тоски»), но зато — какая чистота и свежесть, какая высочайшая духовность его прочтения этих «полудомашних», «полусалонных», «полуученических» пьес. Все они, и «Баркарола», и «На тройке», Романс фа минор, «Шуточный менуэт», «Салонный вальс», «Грустная песенка», «Немного Шопена», «Размышление» — увидены им самим и показаны нам как истинные драгоценности, жемчужины фортепианной музыки. После этого остается только устыдиться самой мысли о какой-то «второразрядности» этих произведений — мысли недостойной и недалекой. И — в который раз — благоговейно изумиться Рихтеру: не мастерству его, не гениальному дару, а его наивно-святому неведению «тьмы низких истин», тьмы, в которой мы пребываем и из которой, с его помощью, иногда поднимаемся — к свету, к Чайковскому.



Еще раз вспомнится Новалис: «Общение со здоровым — абсолютно здоровым — исцеляет».

* * *

Время заканчивается этой главе, пора прощаться с «Декабрьскими вечерами». После закрытия музея, после ухода последних посетителей за его стенами длится своя привычная безмолвная жизнь — сотканная из множества прожитых во многих временах жизней отдельных людей и целых народов, вмещающая все времена года сразу; все это застыло в неподвижности, подобно записи огромной неслыханной партитуры, к которой каждый век добавляет все новые части — свои зимы и весны. Мы, уходя от этих стен, оказываемся в своем, а все же изменившемся, не в одно мгновение узнаваемом мире: на дворе — наше тысячелетье, нашего декабря или июня нам дарованный день. Это немного напоминает выход из подводного погружения (только без акваланга и скафандра) — перепад давлений, остаточный след инобытия,

способный вызвать что-то подобное головокружению и сердцебиению... или просто — короткий, внезапный приступ беспричинной тоски, быстро, впрочем, проходящей и почти сразу забываемой — до следующего «погружения». В одной из «Декабрьских лекций» Л. Гаккеля говорится об этом: «Не потому ли так щемит всегда, когда уходишь с выставки, просто — выходишь из музея? Ты уходишь, а они остаются — картины, вечно неподвижные». Это — то самое место в третьей, пастернаковской лекции, где впервые говорится о Рихтере, где размышления автора о «глубинах сопредельных искусств» сопровождают зримо-слышимые иллюстрации: «Гроза, моментальная навек» — у Пастернака, остановленное, сжатое до единого мига звучания время прелюдии Дебюсси — у Рихтера.

К Дебюсси тянутся многие нити от «Декабрьских вечеров», из разных их точек — и не только в силу естественного, сразу устанавливаемого резонанса: синтез музыки и живописи на «Вечерах» созвучен, сопределен творчеству автора «Шагов на снегу», «Эстампов» и «Острова радости». Дебюсси — это еще и начало века двадцатого, и прощание с веком девятнадцатым, а прощание с «Декабрьскими вечерами» — вдруг осознаешь на последних страницах — это и прощание с двадцатым веком: так совпало! При прощании взгляд неизбежно обращается к началу. Сам декабрь — прощание с уходящим годом, но и ожидание, обещание нового, дающего начало еще одному годовому циклу, подобному квинтовому кругу в музыке (для полноты сравнения нужно лишь мысленно разделить каждый месяц надвое, присвоив первой части знаки соответствующего мажора, а второй — минора). Хотя для проведения таких нитей, связывающих «Вечера» с началом века, можно обойтись и без музыкально-временной символики. Вспомним, например, симпатичную рождественскую елку, заглядывавшую в музейное окошко уютного домашнего помещения на фестивале 1985 года; «помещение», и окошко, и елка были — род «музея в музее», созданного фантазией устроителей того шумановского вечера; на столике, у ramпы красовался «Блюменштюк» — букет романтического века, «произведение цветов» (память о лете в начале зимы), и Рихтер начал тот вечер, исполнив «Blumenstuck» Шумана. Отсчитав от того вечера семьдесят лет назад, мы окажемся в 1915 году, неподалеку от начала века: родился Рихтер, умерли Скрябин и Танеев. Дебюсси написал свое последнее вокальное сочинение — «Рождество детей, у которых нет дома». Сколько вместились в эти семьдесят лет! Как сжато и плотно краткое время человеческой жизни в долгом времени музыки! Всего лишь два с половиной тех же срока назад — и мы могли бы услышать первое исполнение «Рождественской оратории» Баха, под его собственным управлением.

Еще одно из последних сочинений Дебюсси — написанная в том же 1915 году Сюита для двух фортепиано «En blanc et noir» («В белом и черном»), с эпиграфом из «Баллады против врагов

Франции» Ф. Вийона. Уже больной композитор, тяжело переживающий бедствия начавшейся мировой войны, пишет друзьям и коллегам последние редкие письма; их меланхоличный стоицизм и стилистическая музыкальность скрывают глубокую печаль и тяжкие предчувствия. Пьесы своей черно-белой сюиты автор называет «каприсами» — не черно-белыми ли видениями «Капричос» Гойи это навеяно? С начала века Европа живет в состоянии нарастающей тревоги, «неслыханные перемены, невиданные мятежи» предчувствуются многими как неизбежность, и даже слова «атомная бомба» уже произнесены — поэтом (легко находимая рифма была «припасена» за много веков — «гекатомба», но тогда еще никто, даже ученые не представляли, сколь близко это злое сочетание к реальному воплощению, хотя до гекатомб Хиросимы и Нагасаки оставалось — по вековым меркам — рукой подать). «Закат культуры» представлялся то ли неотвратимым, то ли уже наступившим, между тем искусство существовало и расцветало повсюду: человечество продолжало играть в свои старые, извечные игры — «у мрачной бездны на краю», в предчувствии-неведении «холода и мрака грядущих дней», может быть, и собственной гибели, самоуничтожения; вновь — блоковская — «роковая о гибели весть», многократным эхом отражавшаяся в творчестве (а нередко и в обычной, земной судьбе) блоковских современников и соотечественников: Рахманинов с его минором, царствующим неизменно и безраздельно во всех сочинениях крупной формы; Скрябин, в последние годы вообще не уместившийся в тональных «загонах», которому музыка мыслилась и виделась преимущественно в «свете цвета», а в конечном, послебытийном своем состоянии рисовалась как одна черная черта на белом фоне. (Знаменательно совпадение по времени этого цветового образа с упомянутой сюитой Дебюсси! — уже после синтетических исканий и опытов Чюрлениса и других мастеров, в те же годы устремлявшихся в «сопредельные» области.) Казимир Малевич вскоре средствами своего искусства доведет этот образ до «Черного квадрата», а Джон Кейдж, уже в близкие к нынешним годы, даст его звуковой аналог в «музыке молчания» (знаменитый опус «4'33''», при исполнении которого пианист сидит за инструментом 4 минуты 33 секунды (время, указанное в названии), — не прикасаясь к клавиатуре; допускается замена пианиста каким-либо другим инструментальным составом. Год сочинения пьесы — 1952). Впрочем, «Черный квадрат» и «4'33''» — лишь наиболее известные произведения подобного рода, указывающие некий предел «самопознания» в искусстве, но никак не предел его «самобытия»: ни живопись, ни музыка, к счастью, с ними не кончились, хотя за годы, прошедшие от времени Дебюсси и Скряби-

* Изобразительный ряд этой иллюстрированной биографии по ряду причин формировался стремительно, в связи с чем авторство многих фоторабот, к сожалению, осталось не установленным. Принося свои искренние извинения уважаемому фотографу, просим их откликнуться, сообщить информацию, которая будет, несомненно, учтена во втором (мы надеемся на это) издании книги. — *Прим. ред.*



на, людям пришлось пережить исполнение многих пророчеств и предсказаний — и не только того времени, но и других, более давних. И свидетельства тому, что все это было — и исполнено, и пережито — в «Гернике» Пикассо и Восьмой симфонии Шостаковича, в квартете Мессиана «На конец Времени» и скульптурах Сидура, в прозе Платонова и Шаламова, в поэзии Ахматовой и Пастернака, в музыке Бартока и Бриттена, Пендерецкого и Шнитке, в концертах Рихтера и Мравинского... «Декабрьские вечера», конечно, лишь единичное явление того огромного, многоцветного и многообразного мира, каким предстает воображению искусство, пережившее вместе со всем человеческим миром испытания своего века. Но эта единичность — заметна, различима на фоне окружающего многоцветья и многообразья именно собственным, ее выделяющим, образом и цветом — белизной. Об этом уже говорилось: о снеге и мраморе, о чистоте и полноте. Но, может быть, сейчас это стало видимым чуть яснее и полнее? Может быть, из всех образов белого цвета, в каких он присутствовал на «Декабрьских вечерах», мы уже в состоянии выделить главный? Тогда это будет образ собора. Этот образ отвергает напрашивающееся представление о «белом на черном», которое могло бы родиться по ассоциации с упомянутыми двуцветными образами у Дебюсси и Скрябина: собор по предназначению своему не элитарен, ибо открыт всем и каждому (как и музей), но также чужд идее «массовости», «зрелищности». Его белизна — самодовлеющая, но не замкнута на себя. В ней тот же синтез, отражение белизны мира, синонимичного в русском языке свету (о мире, в начале своего одушевленного бытия бывшем белым, мыслим мы в подсознании, произнося «свете белый, свете ясный», «опять весна на белом свете», «на тебе сошелся клином белый свет»). Не забудем еще, что белый цвет не только строг, но и весел: «радостен глазу и душе удобен». Чистое веселье — исцеляющее, беспорочное веселье света — идет от белизны соборов и церковок Руси, знаменитых и безымянных, рассеянных по ее просторам с незапамятных времен. А без этого света (иной раз подумается) вся наша история — от половецких набегов и братоубийственных княжеских междоусобиц до котлованов недавнего времени — одна лишь безотрадная тьма веков (где два главных цвета: красный и черный. Впрочем, и в чужой истории света едва ли больше, просто — своя ближе). Но есть чистая радость и свет искусства, творимые человеком из всего окружающего мира, из всех его цветов и тонов. Из той самой «тьмы веков» — как минувших, так и собственного, которому в недолгом времени тоже придется стать минувшим, — извлекаемы хранимые там частицы этой радости мира — *Urlicht*, свет изначальный, о существовании которого напоминали «Декабрьские вечера».

* * *

Там же, в Пушкинском музее, на семнадцатом году существования «Декабрьских вечеров», в начале августа — месяца Преображения Господня — происходило прощание с Рихтером. Музы-

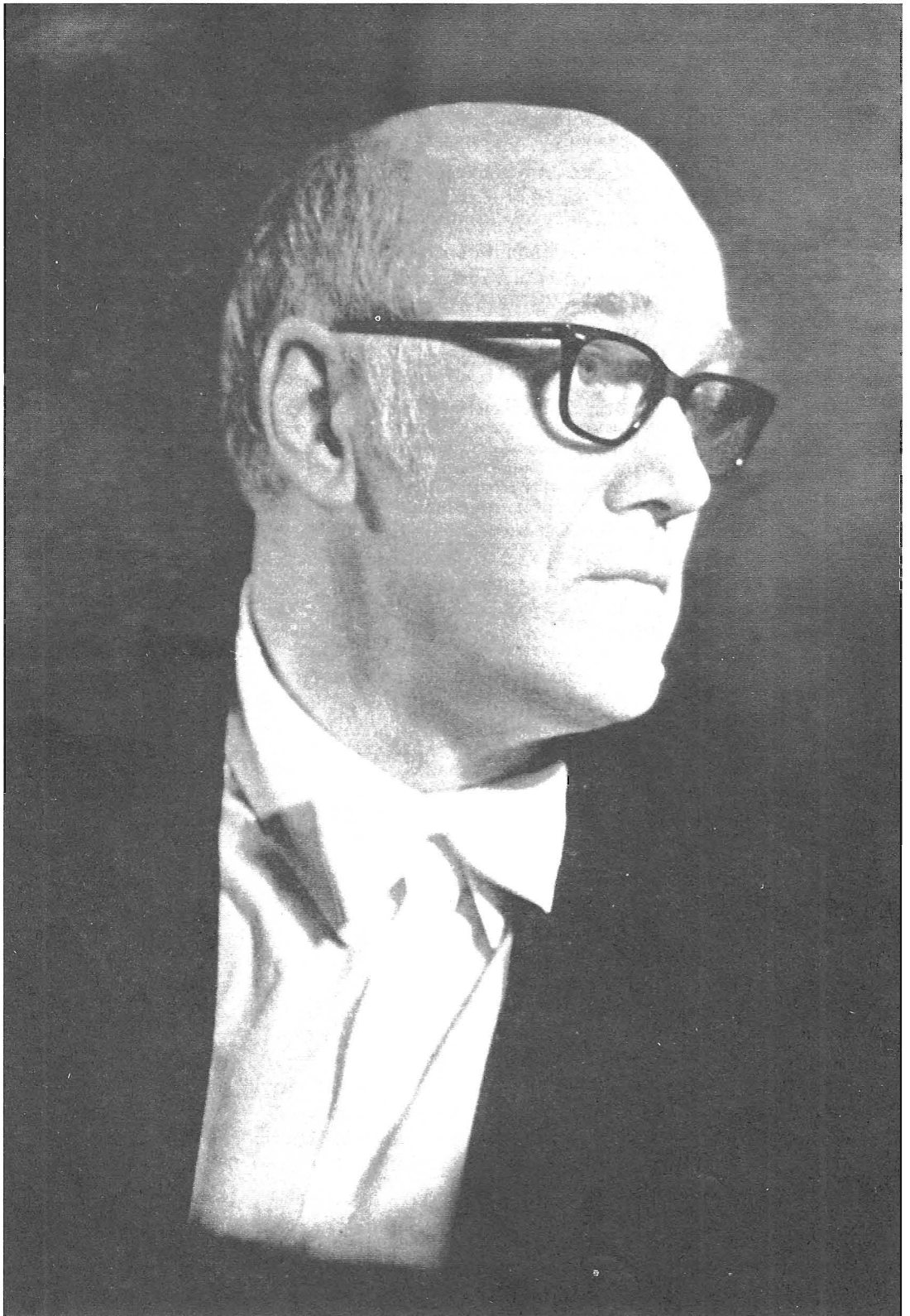
кантом, художником, человеком, о котором еще при жизни многие — музыканты и немусыканты, верующие и неверующие — говорили как о посреднике между Богом и людьми, миром дольным и горним. Прощание было под стать его жизни, образу его посредничества: звучала музыка — рихтеровские записи; люди слушали, никто не произносил речей, не играл оркестр. Рядом были те, с кем многие годы связывали его земные пути и его странствия в музыкальном космосе... Приходили проститься люди, слышавшие Рихтера в том же Итальянском двореке, где теперь стоял его гроб, прощались мысленно многие, находившиеся далеко от Пушкинского музея, от Москвы и России. «XX век прощается с Рихтером» — так была озаглавлена короткая статья Л. Гаккеля, помещенная в «Литературной газете»; ее последние строки — о «Декабрьских вечерах».

Соберет ли Россия силы, чтобы на свет вновь появился святой музыкант, отвергающий не только зло жизни — такое не редкость, — но и темные соблазны самого искусства? Под российскими снегами появится ли когда-нибудь неприкосновенное духовное укрытие, подобное рихтеровским «Декабрьским вечерам»?

Если ответить: «Не знаю», — это будет не только выражением тоски по почившему или страха за культуру, это будет выводом из очевидного: Святослав Рихтер ушел, и с его уходом в мире уменьшилась вероятность добра.

Тоска, страх... и безответные вопросы. Всё — от века в России существует и, из века в век передаваемое, остается... Останутся, может быть, и «Вечера»? И в начале зимы какого-то 2017 года кто-то, уходя из музея, остановится на мгновение на его ступенях и увидит, будто в первый раз: над Москвой идет снег. И здесь же, из дальнего уголка памяти, всплывут бог весть когда и как запавшие туда две строчки — столетней давности:

*На свете нет тоски такой,
Которой снег бы не вылечивал.*



Это я, Господи

Истинно говорю тебе: когда ты был молод, то препоясывался сам и ходил, куда хотел; а когда состаришься, то прострешь руки твои, и другой препояшет тебя, и поведет, куда не хочешь.

От Иоанна: 21, 18

В начале июля года 1997-го, после почти трехлетнего отсутствия на родине, Святослав Рихтер вернулся из Парижа в Москву. Следующий день — 7 июля — был днем рождения Нины Дорлиак, которая также вернулась вместе с ним; по ее рассказам, они, не заезжая в свою квартиру на Большой Бронной, сразу с поезда уехали на подмосковную дачу, где в последние годы, находясь в России, Рихтер проводил случавшиеся нечасто недели весеннего или летнего отдыха, готовился к концертам. Дача эта, бывшая последней «недвижимой собственностью» артиста, оказалась и последним его земным пристанищем. Никакого жилья за границей у него не было, а выстроенная когда-то, еще в начале 60-х, в лесной глуши побережья Оки по его собственному плану круглая бревенчатая башня (избушка в лесу, описанная Константином Паустовским в рассказе с тем же названием), где они с Дорлиак проводили летние «каникулы», когда были помоложе, была подарена в начале 90-х городу Тарусе; тогда же, при участии Рихтера и Дорлиак, был образован Тарусский мемориальный фонд и начал существование Тарусский фестиваль — еще один очаг и приют чистой радости, на этот раз в русской провинции, в одном из поэтичнейших, связанных со многими славными именами, ее уголков. Там же, в Тарусе, было и одно из последних выступлений Рихтера в России — в июле 1993-го, юбилейного года Грига (150-летие со дня рождения), он играл григовскую программу, аккомпанировал Галине Писаренко (в том же году они выступят вместе в Пушкинском музее).

Наступивший 1997 год тоже был юбилейным — в мире отмечалось 200-летие Шуберта. Отмечалось без Рихтера: он болел и не выступал уже более двух лет. Хотя год еще не окончился и до самого последнего времени сохранялась надежда, что перерыв этот — впервые столь длительный за все пятьдесят с лишним лет его выступлений — все же перерыв только, а не окончательный

уход. Нина Дорлиак рассказала, что еще во Франции, незадолго до возвращения, Рихтера навестил Мстислав Ростропович — его семидесятилетие совпадало с шубертовским двухсотлетием, и этот двойной юбилей предполагалось отметить их совместным с Рихтером выступлением — в Тарусе (с сонатой Шуберта «*Argègione*», ими прежде не игранной). Конечно, это могло бы стать событием мировой музыкальной жизни — появление двух великих музыкантов в одной программе, притом спустя более чем четверть века после последних их совместных выступлений! Ростропович — «гений, заключающий в объятия королей и президентов» (Л. Гаккель), — был полон оптимизма и творческой энергии; в последние годы, при непрекращающихся поездках по миру, он часто бывал в России, выступал как солист и дирижер (с большим успехом прошла под его управлением, в сентябре 96-го в Петербурге, концертная постановка «Леди Макбет Мценского уезда» — первоначальной редакции «Катерины Измайловой» Шостаковича). Увы, ни эмоциональный заряд, исходивший от Ростроповича (Дорлиак вспоминала, как он пытался «расторμοшить» с трудом поправлявшегося после многих болезней, находившегося в подавленном состоянии Рихтера), ни «родные стены» — после возвращения — не могли уже помочь, и пятый фестиваль, открывшийся в Тарусе 2 августа, начат был минутой молчания. На двадцать шестой день после своего возвращения, 1 августа, в пятницу, Рихтер умер от сердечного приступа. После прощания в Пушкинском музее и отпевания — по православному обряду — в церкви Ивана Воина 4 августа его похоронили на Новодевичьем кладбище. Фотография на его надгробном обелиске, при жизни никогда не печатавшаяся, изображает юного Рихтера одесских лет, в рубаше с открытым воротом, с вышивкой вдоль ворота — «вышитой сорочке», издавна служившей частью праздничного мужского молодежного наряда в деревнях Украины и Белоруссии. Эта фотография, среди нескольких других из семейного рихтеровского архива, появится спустя некоторое время в фильме о Рихтере, снятом в конце его жизни французским режиссером Бруно Монсенжоном; об этом фильме скажем несколько подробнее на дальнейших страницах.

Наверное, в дни прощания с Рихтером многим знавшим его еще смолоду могли вспомниться его же собственные слова более чем тридцатилетней давности, которыми он выразил свое чувство при известии о смерти Прокофьева: «Я думал о Прокофьеве ... но я не сокрушался. Я думал: ведь не сокрушаю же я оттого, что умер Гайдн или... Андрей Рублев». Утешение — высшего, абстрактно-всеременного порядка, анестезирующее, словно им самим впрок заготовленное — для тех, кому придется провожать его самого, испытывая при этом и чувство личного сиротства, и осознание огромной пустоты мира, образовавшейся с его уходом. Что же — никто не вечен, а сделанного Рихтером за прожитую им жизнь с избытком хватило бы на несколько отдельных жизней, каждая из которых тоже могла бы быть кем-

то оплакана, хотя суть, в общем, и не в этом: смерть всех уравнивает, но разное воспринимается остающимися жить, и эта разность есть следствие самой жизни — предшествующей, а также и предопределение жизни последующей, соотносимой с жизнью ушедшего.

Рихтер был не «один из», а самый выдающийся музыкант XX века. Его жизнь была охранной грамотой божественным критериям в искусстве. Жизнь человечества продолжится без человека, которому было даровано Знание истины в музыке.

В этих словах Юрия Башмета — общемировая оценка совершенного Рихтером за прожитую им жизнь, взгляд с той самой гайдновско-рублевской высоты, берущий за начало самоценность искусства, как и в более позднем его высказывании:

Рихтера многие заметили, но по-настоящему никто так и не оценил. Главное, что в нем было — это владение измерениями, неизвестными науке —

смысловое ударение, очевидно, сосредоточено на музыкальном даре Рихтера, на испытанном многократно самим Башметом внушении силы высшего порядка, о которой еще Гёте, услышавший игру Паганини, писал: «Все ее чувствуют, но ни один философ объяснить не может». Но вот Гаккель, тоже музыкант, и музыковед, всего лишь семнадцатью годами старше Башмета (семнадцать лет — сущая мелочь в масштабе даже одного столетия, не говоря уже об измерениях гайдновско-рублевских), пишет — по тому же поводу: «Мое поколение вынуждено доживать без Рихтера». Почему-то кажется, что после ухода Паганини, Листа и других великих музыкантов прошлого таких слов не говорилось — впрочем, кто знает? Как бы там ни было, в них скорбь не только по Рихтеру-музыканту и даже, представляется, не по одному лишь Рихтеру. Для поколения наших соотечественников, начавших обретать самосознание где-то в годы начала его всемирных триумфов, на самом закате — или уже после заката жизни Нейгауза, Пастернака, Ахматовой, но еще при Шостаковиче, Твардовском, Ойстрахе, Пилельсе, Мравинском, Улановой и уже — при Окуджаве и братьях Стругацких, при Смоктуновском, Высоцком и Дале, при Солженицыне и Сахарове, эти слова — «доживать без Рихтера» — вмещают очень и очень много, гораздо больше, чем просто признание его музыкального гения. В них скрыто звучание реквиема по самому поколению, а с ним — и по всем поколениям, слышавшим Рихтера; даже для многих, чья жизнь и собственное усилие, ею совершаемое, протекали в заметном удалении от мира музыки, жизнь Рихтера, его существование в мире несли охранительное начало — свет праведности и правильности, знак искупления и возвышения. Поэтому при его уходе не всем было дано привычное утешение — в том, что «все должны уйти», или что он «совершил все, что мог». Осозналось — вдруг, что тот самый колокол Джона Дона, о котором нашему веку поведал Хемингуэй в эпиграфе своего знаменитого романа, звучит не переставая над

нашими головами уже давно, а мы его попросту не слышим, и словно в наказание за это, отчаявшись помочь нам исправить нашу жизнь, обратить ее на путь веры и праведности, Господь забирает от нас лучших из лучших, пресекая их земное существование, которого мы грешные не могли ценить, не умели обратить себе во благо. Страна, постепенно избавляющаяся от музыкантов, от ученых, писателей и художников — печальное зрелище жизни, «доживаемой без Рихтера», и никуда от него не уйти, хоть мир и велик. Остается — и здесь, в конечном счете, выясняется правота Рихтера — глядеть в горний свет, туда, где Гайдн и Рублев, где он сам — теперь уже окончательно, после упокоения, после безотрадных, по правде говоря, сумерек своих последних земных лет и странствий, приведших к закату — в разгаре летней поры подмосковного августа, в двухсотый год от начала лет Франца Шуберта, в сотый — с года кончины Иоганесса Брамса (точнее сказать — в двухсот первый и сто первый, так как Шуберт родился 31 января 1797-го, а Брамс умер 3 апреля 1897-го).

Первое грозное предупреждение о надвигающихся сумерках — в виде и ранее случавшихся с ним сердечных расстройств — «протестов сердечной мышцы», к которой, по выражению Томаса Манна, жизнь с возрастом предъявляет все более серьезные требования, — поступило в 1989 году. Еще в предыдущем — по свидетельству далеко не полных до сих пор рихтеровских хронографов — по крайней мере, начиная с февраля, не было ни одного месяца, в котором Рихтер не играл бы концертов. В феврале–марте он выступает в разных городах Германии — этюды Шопена, Трансцендентные этюды и другие (немногим уступающие им по трудности) пьесы Листа; в апреле он возвращается в Москву, чтобы принять участие в музыкальных программах, посвященных столетию Нейгауза (скрябинский «Прометей» со Светлановым). В мае–июне — вновь концерты в Европе, где, наряду с Шопеном и Листом, часто звучит Брамс (Первая и Вторая соната, вариационные циклы); брамсовские программы исполняются в Туре, после чего, в начале июля, он принимает участие в небольшом фестивале немецкой земли Шлезвиг-Голштиния — Первый концерт Бетховена с Кристофом Эшенбахом, — дает несколько концертов в Чехословакии (правильнее — по тому времени — в Чехии и Словакии); тем же летом начинается его вторая большая поездка по России (первая, уже упоминавшаяся, была два года назад) — с запада на восток и обратно, вновь — с посещением Японии осенью, где в программах — Моцарт, Лист, Брамс, Стравинский (один из концертов посвящается памяти Мравинского, несколько дисков, сделанных во время тех концертов, были подарены им по возвращении Евгении Александровне Мравинской, вдове дирижера). В декабре — Москва, «Декабрьские вечера», последние выступления.

Очевидно, после такого сезона артисту и в более молодом возрасте надлежало бы, заперев на ключ рояль и шкаф с нотами, устроить себе хотя бы двух-трехмесячный отпуск — где-нибудь в

благословенных солнечных краях, у вод Адриатики или Бискайского залива, отдыхать, восстанавливать силы и лишь к концу, выдержав необходимую оздоровительную паузу, начинать думать о новых концертах.

Действительно, в начале следующего года мы находим Рихтера у средиземноморских побережий: в полном разгаре концертной поездки по Италии, с новыми программами, поразившими даже знатоков его искусства. Барток, Хиндемит, Стравинский, Шимановский, Веберн, Прокофьев и Шостакович — сплошь музыка XX века; классика также была представлена — любимой Восемнадцатой сонатой Шуберта, «Ночными пьесами» Шумана (из предыдущего исполнялись в некоторых концертах сонаты Моцарта, этюды Шопена). Для подготовки подобной программы, даже если учесть, что некоторые произведения игрались Рихтером прежде, требуется как минимум время — те самые два или три месяца, которые гипотетически должны были найтись для восстановления сил и которых, что совершенно очевидно, в прошлом году у него не было. Спрашивается, когда все-таки готовились такие программы?

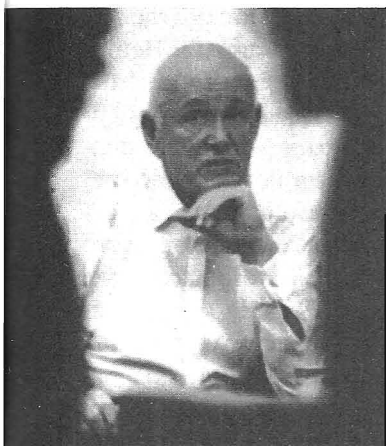
Остается единственный возможный ответ: одновременно с выступлениями, в промежутках между концертами, которыми был заполнен весь предыдущий год. Мы помним, что для молодого Рихтера такой концертный режим был обычным. Но для семидесятипятилетнего, даже такого, как Рихтер, самой природой запрограммированного на существование в режиме постоянных сверхнапряжений и перегрузок, это было уже слишком... та же природа напоминала о своих запретах и пределах, переступать которые не дозволено никому. Он переступал — и должен был за это расплачиваться. Могло ли быть иначе? Мог ли он изменить что-нибудь в этом жизнеопасном образе своего существования в мире, определявшегося, по одним представлениям, неизлечимым «трудоголизмом», которому подвержены в той или иной степени почти все творческие люди в старости, или, по другим, «демоном игры», терзавшим, сжигавшим его постоянно, требовавшим от него абсолюта ответного действия, саморастрааты, не ведущей и не ведающей счета. Трудоголизм, несомненно, был Рихтеру свойствен, хотя и не совсем обычного рода, сочетавший русскую «запойность» с немецкой методичностью; был ли «демон»? — наверное, но и здесь скорее можно подумать, что Рихтер им — с какого-то времени — управлял, а не наоборот (по словам Башмета, «справился со своим комплексом — уже давно»). Впрочем, об этом можно только гадать. Все эти его «боренья с самим собой» протекали в удалении от мира — и в отрешенности от него. Видимым оставался разве дух скитальчества, живший в нем — «рожденном пешеходе» (слова Цветаевой о Волошине) — смолоду, дух вновь-таки двоякого, немецко-русского, «шубертолесковского» происхождения; путь его земных странствий напоминает «путь и тоску тех, кто просто не в состоянии перестать идти: русских пилигримов или тех кочевников-бедуинов, что

бредут и бредут, опираясь на дорожные посохи из масличного дерева» — «Завещание» Рильке.* Но этот же образ есть, по существу, и образ внутреннего, скрытого от мира пути художника, к которому — в обобщенно-собственном лице — обращается автор несколькими страницами раньше: «Ты обречен оставаться не тем, за кого выдаешь себя и в качестве кого принимает тебя тот или иной из твоего окруженья, отнюдь не более смыслящий в этом, — и обречен до тех пор, пока твоя работа не станет твоей сущностью настолько, что ты уже не сможешь делать ничего иного, кроме как оправдывать себя ею».

В последних словах мы находим и точное описание образа существования Рихтера в мире, и ключ к пониманию его драмы последних лет, предшествовавших его смерти. В книгах о Моцарте часто встречается утверждение: Моцарт умер от музыки. В определенном смысле то же можно было бы сказать о многих великих композиторах, для которых тоже работа становилась их сущностью, единственно возможным способом существования. Слепший Бах за несколько дней до кончины диктовал Альбниколю последние хоралы и каноны «Искусства фуги»; парализованный, уже потерявший дар речи Шнитке заполнял страницы последней своей партитуры значками, малопохожими на обычные музыкальные символы (говорят, что Геннадий Рождественский, расшифровавший эти записи, не обнаружил в них ни единой ошибки). Но Рихтер не сочинял музыку, он играл ее — сочиненную другими людьми, а для игры, как-никак, требуется некий минимум физических кондиций. Потеряв возможность играть, он потерял для себя музыку — обычное в аналогичных ситуациях переключение (на педагогику, литературную или иную «смежную» область) было для него уже невозможным, — и он умер: не от музыки, как Моцарт, а от ее отсутствия. «And my ending is despair» — «И конец мой — отчаяние». Эти слова Просперо из шекспировской «Бури», звучавшей когда-то на «Декабрьских вечерах», — вспоминались ли они Рихтеру на исходе его последних лет? Мы не знаем этого, но при взгляде на иные из последних его фотографий, где он, измученный болезнями и переездами из страны в страну, из-под одного гостеприимного крова под другой, смотрит в залитое дождем окно — то ли больничной палаты, то ли чужой квартиры — мысль о таком отчаянии — последнем, невысказанном — приходит в голову. Не думаешь о возрасте, о недугах: там, за окном, в привычном неизменившемся мире — пустота и безнадежность.

Но он не сдался так сразу. После прерванного весной 1989-го сезона (операция на сердце в одной из немецких клиник), в начале следующего, 1990 года мы снова видим его концертирующим в южных городах Франции и Испании (и снова в программах — прежде не слышанные у него сочинения: этюды Дебюсси, Экспромты Шопена). Затем — еще один перерыв, лечение, отдых;

* Цит. по тексту «Приложения» к книге Г. Э. Хольцхузена «Райнер Мария Рильке». «Урал LTD», 1998, перевод с нем. Н. Болдырева.



вердикт врачей — необходимо если не прекратить концертные выступления, то свести их к минимуму. И вслед за этим — еще один, последний отрезок пути, целых четыре полноценных, на обычном рихтеровском накале, года, — с захватом начала 1995-го, несчастливой, юбилейной. (В котором — тоже для себя юбилейным — на 76-м году жизни скончался в Лугано другой великий пианист, Артуро Бенедетти Микеланджели.)

1991 год был баховским годом Рихтера. Хотя встречались в том году в его программах еще и Моцарт, и Бетховен, и другие авторы, все же чаще всего в них звучал Бах. В этом вновь видится некий символ: и благодарственная молитва исцелившегося, обращенная к Баху — богу музыкантов, и словно напоминание себе о краткости оставшегося срока, когда каждую мысль и дело надлежит сверять с камертоном вечности. Больше всего Рихтер играл в том году в Германии, причем в маленьких городах — Арнхеме, Варбурге, Людвигсбурге, Бохуме, Кемпене; дважды — весной и летом — играл в Роландсеке, вокзальном пригороде Бонна; дал два концерта в Кройте, где в память об умершем три года назад Олеге Кагане был учрежден Натальей Гутман небольшой фестиваль. Уже стало привычным, что гастрольные маршруты Рихтера все чаще пролегают вдали от мировых столиц и музыкальных центров (хотя выступает он и в столицах — как и прежде, собирая полные залы: так, еще в феврале 1989-го играл в Вене, 13 марта в Париже — последний концерт, в том же марте состоялись три концерта в Лондоне, где он играл также в 1992 и 1993 году; играл еще в Праге и Будапеште, Мюнхене и Брюсселе, Милане и других городах Италии), его притягивают неизвестные места, незнакомая публика (риск!.. но и неизменная вера в себя, в музыку), небольшие, уютные залы («хорошо играть в деревне», скажет он позже в разговоре с Бруно Монсенжоном). Его неизменное стремление выстраивать свою жизнь по своему образцу, «быть хозяином ее времени», проявлялось и здесь: в отличие от знаменитых своих коллег, чьи концертно-гастрольные графики расписаны на многие годы вперед, Рихтер с течением лет как-то незаметно освободился от подчинения системе мирового музыкально-исполнительского конвейера — при неизменной своей колоссальной «востребованности» оставаясь в ней «вольным стрелком», «одиноким путником»; подобно его взаимоотношениям с политической системой, это был род «мирного существования» на правах полной автономии. Не только что играть, но и где и когда — это определялось им самим. Юрий Башмет вспоминал, как во время их совместных поездок, сидя в машине, мчавшейся по одной из трансевропейских автодорог, он мог обратиться к своему спутнику со словами примерно следующими: «Знаете, Юра, здесь неподалеку, километров тридцать-сорок, есть городок — приличный зал, воспитанная публика. Что, если нам выйти, позвонить... — а вечером можно сыграть концерт». Эпизод, исключительно характерный для Рихтера и не требующий никаких комментариев.

Весной того же 1991 года Рихтер приехал в Москву, где дал семь концертов — с посвящением памяти Олега Кагана и Нейгауза. И здесь большую часть его программ составляли сочинения Баха. В один из вечеров им были сыграны два клавирных концерта со студенческим оркестром — во втором отделении, а в первом звучали баховские Сюиты для виолончели соло в исполнении Натальи Гутман. Играл в Школе искусств на Каширском шоссе — с этой школой у Рихтера давние и прочные связи, он часто играл там и в прежние годы, а один из классов этой школы уже более двадцати лет назад был оформлен как комната-музей Рихтера. Незабываемый концерт, в котором после двух Английских сюит Баха были сыграны до-минорная Фантазия и Четырнадцатая соната Моцарта и Тридцать вторая, последняя соната Бетховена, состоялся в апреле в Пушкинском музее. После московских концертов Рихтер снова в Европе: Будапешт, Прага, Тур. В Туре, словно возвращая долг за пропущенный предыдущий фестиваль, он играет пять раз, исполнив при этом два оркестровых и около двадцати сольных произведений — венок Баху, антология его клавирного творчества. Затем — концерты в Германии, Австрии и других странах. В декабре он снова возвращается в Москву, 9 декабря в Пушкинском музее дает концерт — сонаты Гайдна и Бетховена — в память еще одного из дорогих ему людей — Дмитрия Журавлева.

После монографического баховского сезона рихтеровские программы следующих лет представляют грандиозную экспозицию шедевров мировой музыки трех столетий. Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шопен, Брамс, Сен-Санс, Дебюсси, Равель, Скрябин, Прокофьев, Бриттен — вот перечень авторов (возможно, неполный), чьи произведения Рихтер играл только в 1992 году; некоторые из этих произведений — «Аппассионата», две баллады ор. 10 Брамса — были возобновлены им после более чем тридцатилетнего перерыва, другие — Анданте с вариациями Гайдна, Полонезы ор. 40 Шопена, виолончельная соната Сен-Санса, Квintет с духовыми Бетховена — появились в его программах впервые. В следующие два года к названным именам добавятся Лист, Франк, Григ, Пуленк, Гершвин, Рeger, а к списку сочинений, не встречавшихся ранее, — «Лирические пьесы» Грига (в юбилейный григовский год Рихтер играл эти пьесы в Люцерне, Шлирзее, Тарусе, Ленинграде, Москве, Осло, Бергене, Лондоне, Афинах), Второй концерт Сен-Санса, Концерт Гершвина, Концерт для двух фортепиано Пуленка. В концерте Пуленка его партнером была Елизавета Леонская, русская пианистка, проживающая в Австрии, в прошлом — ученица Льва Наумова, ученика, а затем ассистента Генриха Нейгауза. С Леонской Рихтер играл в том же 1993 году в разных городах и странах программу, которую даже большинство искушенных знатоков и профессионалов слушали в зале впервые: три сонаты Моцарта и его же Фантазию с партией второго рояля, написанной Григом в качестве аккомпанемента к моцартовскому оригиналу (в этом реперту-

арном «раритете», заметим, Рихтер играл вторую — григговскую — партию).

Также и другими новинками, сыгранными в те годы, Рихтер порадовал и удивил своих поклонников. Наверное, проще было подготовить и исполнить какой-нибудь из знаменитых и любимых публикой фортепианных концертов, например Четвертый или Пятый бетховенский, Первый шопеновский или Рапсодию на тему Паганини Рахманинова, которых он не играл на эстраде (хотя, надо думать, знал их прекрасно и мог бы играть при желании, доставив публике «двойное» удовольствие — услышать в очередной раз хорошо знакомое произведение и услышать, как именно это произведение играет он, Рихтер; ведь публика, в массе своей, всегда предпочитает в музыке «узнавать» знакомое, «любить любимое» — как и в жизни). Но у Рихтера свои подходы, свои мерки: в его репертуарных решениях, как и во всем остальном, что он делает в искусстве, нет никакого эпатажа, «оригинальничанья», ничего такого, что можно было бы истолковать как художественную преднамеренность, тем более — желание показать собственное искусство в самом «выгодном» свете. И в то же время — абсолютная непредсказуемость! Едва ли самый глубокий эксперт в области музыкальной психологии смог бы объяснить какие-то внутренние причины его репертуарной избирательности, столь очевидной эмпирически, *post factum*... и столь же *ad hominem** — не поддающейся никакой разгадке. Кто знает, может быть — пусть подсознательно — был в обращениях позднего Рихтера к упомянутым концертам некий элемент «автопсихотерапии»? Определенно, в них, так же как и в игравшихся в те же годы ранних, в сущности, детских, концертах Моцарта, не обнаружить глубин и высот, присущих тем же последним концертам Бетховена, зато и Пуленк, и Гершвин — это, несомненно, оздоравливающая музыка: красивая, «свежая», притом абсолютно незаигранная и для большинства публики — род «приятного знакомства» (без резкостей и «угловатостей» — хотя и XX век); что же до концерта Сен-Санса — Второго (в молодые годы Рихтер замечательно играл и записал на пластинку его малоизвестный Пятый концерт), любимого многими пианистами и публикой со времен Годовского и Гофмана до наших дней, то он не только красив и мастерски написан, но еще и весьма труден пианистически — «опасный», как выразился сам Рихтер, требующий от концертанта недюжинной виртуозности и блеска. Такая дополнительная «сверхзадача» тоже могла стимулировать исполнительский интерес артиста: настоящий профессионал всегда честолюбив, и к тому же одно дело — сыграть в 80 лет труднейший концерт или пьесу, которые были выучены смолоду, и другое — выучить концерт в этом возрасте «наново». И играть в зале, где многие из слушателей наверняка помнят исполнение этой же вещи другими фортепианными мастерами и «гроссмейстерами» — в расцвете сил и таланта!

* букв. — «касательно человека», вне объективных данных.

Четыре года с небольшим длился поистине героический период рихтеровского возвращения. За это время он объездил с концертами всю Европу, от Испании и Португалии до Финляндии и Норвегии, побывал в Японии и Корее. За первые два месяца юбилейного, 1995 года дал в Европе 35 концертов. С наступлением весны, в апреле, ожидался его приезд в Россию, где было запланировано совместное выступление с Валерием Гергиевым (концерт Чайковского), участие в Тарусском фестивале.

Но... беда приходит внезапно: тяжелая коленная травма — вследствие случайного падения — выводит его из строя более чем на полгода. (К концу этого периода относится один из последних рихтеровских фотопортретов, увеличенная копия которого была уже после его смерти подарена Ниной Дорлиак Евгению Колобову: маэстро изображен в полный рост, в надвинутой глубоко, на брови, кепке, в клетчатой рубахе и брюках, подпоясанных широким ремнем; сжатые в кулаки руки выдвинуты, придавая корпусу подобие бойцовской стойки, а правая нога от колена до ступни охвачена фиксирующим ортопедическим «сапогом», напоминающим элемент защитных доспехов хоккейного вратаря.) Лечение протекало в Париже и, по словам Бруно Монсенжона, в то время уже начавшего работать с Рихтером над будущим фильмом, проходило тяжело и мучительно. Все же к концу октября нога была вылечена окончательно, но были другие осложнения, возобновились сердечные боли.

Новое возвращение — на тот самый путь, по которому он, говоря словами Рильке, не мог перестать идти, отодвигалось — и по понятным причинам становилось все более сомнительным: кочевая жизнь, поезда, вокзалы и гостиницы — это было все же не то, что требовалось изнуренному бесконечным, непрерывным трудом человеку восьмидесяти лет, пусть и привыкшему смолоду относиться к вопросам житейского комфорта с подлинно спартанским равнодушием. Как уже говорилось, никакого жилья за границей у него не было, не накопилось и сбережений, которые позволили бы думать о его обустройстве — где-нибудь вблизи теплых берегов Средиземноморья — на остаток жизни. Конечно, в разных странах — во Франции, в Германии, Австрии, Италии — были друзья и близкие, чьим расположением и гостеприимством доводилось пользоваться, когда гостиничный (а в последние годы и больничные) «комфорт» становился трудновыносимым, но... в конце концов, дело было, разумеется, не в этом. Была обычная, множество раз случавшаяся в мире коллизия: мощный дух, оказавшийся в рабской зависимости от слабеющей плоти, и порождаемая этим безысходность — невозможность идти для того, кто не мог не идти.

Чтобы лучше представить себе, как должна была переноситься Рихтером подобная коллизия, образовавшаяся в его жизни пусть и не впервые, но все же впервые с такой окончательной, непредставимой прежде безнадежностью (подумается: проще было бы представить его смерть «от музыки» — на каком-то кон-

церте или сразу после концерта), можно было бы припомнить примеры из биографий других великих, оказывавшихся в сходном положении. Но, может быть, вместо этого лучше и проще будет привести только один «иллюстрирующий» эпизод из жизни самого Рихтера, рассказанный тем же Бруно Монсенжоном совсем недавно, спустя месяц после показа его фильма на российском телевидении, в начале его собственных воспоминаний о том, как создавался этот фильм.* Рассказ, несомненно, интересен и сам по себе — как неизвестный ранее факт рихтеровской биографии и как живое дополнение к обычному, несколько хрестоматийно-идеализированному представлению о Рихтере «вне роля» — деликатном, «толерантном», владеющем своими «демонами» Рихтере времен более давних и более счастливых для него, чем описываемые здесь.

Я знал Рихтера в течение 25 лет. Наша первая встреча состоялась во Франции, во время его гастролей. Рихтер сказал, что должен репетировать перед концертом в Париже, и хотел делать это у меня дома. Тогда у меня была маленькая, но уютная квартирка. Он пришел вместе с импресарио, который за ним следил. Рихтер вообще терпеть не мог этих агентов. Импресарио мне сказала, чтобы я наблюдал за Рихтером, «потому что вы его не знаете, и не знаете, что он может сделать». Я возразил: «Пусть он будет свободным и занимается без моего присутствия». Как только эта женщина ушла, через 10 минут я тоже ушел. Вернулся через полтора часа. Рихтера не было, лежали его очки, все в пыли, и квартира была достаточно разрушена. Дело было в июне, и окна были открыты. Пришел сосед и сказал, что надо закрыть окна и вообще играть потише. Рихтер страшно разозлился и начал ломать все, что было вокруг него, а потом ушел. Он исчез, и его не было три дня. Он хотел побыть один.

Но в 1995 году Рихтеру уже нечего было крушить и ломать. И оставаться одному не выходило. Той же осенью начинаются его встречи с Монсенжоном, по поводу будущей ленты — сначала без камеры, Рихтер только говорит в микрофон, с которым режиссер приезжает к нему ежедневно в течение полутора месяцев. «Каждый день я был с ним. Было и молчание, и моменты, когда он вдруг все выговаривал», — вспоминает Монсенжон. Затем общение прерывается: преодолевая мучившие его боли, он начинает заниматься, готовится к гастролям в Японии (на этой поездке, по словам Монсенжона, настаивала Дорлиак). Когда удалось найти в Париже анестезиолога, который согласился лететь вместе с ними в Токио, Рихтер, наконец, решился, и они полетели зимой. В этом, девятом по счету, посещении Японии — оно оказалось последним и, увы, впервые безрезультатным — Рихтера подстерегла новая напасть: массажист, приглашенный в отель, заразил его гриппом (Дорлиак рассказала об этом журналистам уже в Москве), и по возвращении во Францию первые врачи, обследовавшие больного, не оставляли ему шансов на спасение. Тогда на помощь бросились музыканты (среди них Нина Дорлиак называет, в частности, Курта Мазура — дирижера, с которым Рихтер играл в

* Интервью газете «Музыкальное обозрение» (май 1999), записанное К. Замотиной, под заголовком: «Посмотрев фильм, Рихтер сказал: «Это я».

Лондоне концерт Гершвина); им удалось найти врачей, которые сумели в этот раз спасти Рихтера. Наверное, врачи сделали все, что возможно было сделать, но и выйдя из больницы Рихтер, по словам Бруно Монсенжона, «был в ужасном состоянии» еще несколько месяцев, хотя при встречах «старался не показывать, как ему плохо, делал над собой огромные усилия». Лишь к осени его здоровье немного улучшилось, и в октябре они с Дорлиак, Бруно Монсенжоном и его ассистентом уехали в Антибы — курортный городок на Средиземноморском побережье Франции. Там, в квартире отца режиссера, Рихтер и Дорлиак прожили полгода, и там же была возобновлена и в основном завершена съемка фильма, который будет смонтирован окончательно и показан в разных странах в следующем году, уже после смерти Рихтера. Фильма, ставшего первой и последней исповедью художника, которую мир услышал от него не на языке музыки — после того, как все сказанное им на ее языке пришло к своему окончательному итогу.

* * *

Несказанной печали исполнены звуки второй части последней шубертовской сонаты, под которые идут первые кадры фильма, а такое начало означает: это прощание. Фильм начинается музыкой и музыкой заканчивается — и в финале снова повторяется печальная тема, а затем, уже при заключительных титрах, «по эту сторону», звучит третья часть. Тот, кто знает эту сонату, кто слышал ее у Рихтера, кто помнит это мгновение — паузу между второй и третьей частями, вместившую в себя кратковременность



С. Рихтер. Кадр из фильма
Б. Монсенжона «Рихтер
непокоренный»



человеческого одиночества, затерянного в безостановочном потоке жизни, — не может не воздать должное не только искусству режиссера, но и его высокой способности самоотстранения*: музыкальное обрамление ленты создается участием Рихтера и Шуберта. О мастерстве, впрочем, можно было бы и не говорить, зная, что им сняты фильмы о Менухине, Ойстрахе, Фишере-Дискау, Гульде (о последнем написана также книга); поразительно — хотя в контексте многих других уже упоминавшихся реалий вместо «поразительно» можно было бы сказать в очередной раз «само собой разумеется»; — что ни одного из названных фильмов мы не видели (да и рихтеровскую ленту посмотрели — «на законных основаниях», не считая привычного для России способа самиздатского тиражирования, — после всех в мире).

В фильме много музыки — в этом его «сверхдостоинство», несомненное (фильм о великом музыканте, само собой, должен быть «музыкальным»), но и не слишком очевидное, не враз даже угадываемое. Бруно Монсенжон конечно же отдает себе отчет в том, что главный интерес для зрителя (будущего) представляет Рихтер говорящий, Рихтер вспоминающий, Рихтер, высказывающий свои суждения и оценки, — и в показе такого, неведомого миру, Рихтера состоит уникальность его, режиссера, собственной работы. Но он ни на минуту не забывает, что его главный зритель — одновременно и слушатель, и главное, что сказано Рихте-

* К слову, Монсенжон, работавший над своим фильмом три года, за все три часа экранного времени ни разу не появляется в кадре, и всего лишь раза три-четыре мы слышим его голос; не комментарии, не пояснения, а лишь короткие вопросы собеседникам — Рихтеру и Дорлиак.

ром миру всей его прожитой жизнью, сказано тем самым языком музыки. Я думаю, что и сам режиссер, занятый своей работой, постоянно ощущает себя слушателем, ему самому интересна, необходима музыка, звучащая по ходу фильма: пусть он ее слушал, конечно, много раз, целиком, а не в отрывках — все равно, без нее, без большого количества разной музыки фильм о Рихтере утратит что-то ценное и дорогое. Разумеется, задача сложна: для кого-то музыки в фильме действительно «избыточно» — нелегко сосредоточиться: кроме кадров, запечатлевших непосредственно рихтеровское исполнение, озвучиваются многие эпизоды, воскрешаемые памятью артиста, и всякий раз это озвучивание сюжетно, драматургически вплетено в ткань повествования, то содержательно обогащая видеоряд, как, скажем, в кадрах, где мы слышим и видим игру Нейгауза, то контрастируя ему — фрагмент Шестой симфонии Чайковского, исполнявшейся на похоронах Сталина, или Канцонетты его же скрипичного концерта, звучащего с такой щемящей, с такой ненужной, невоспринимаемой печалью среди заснеженных развалин военного Мурманска; изумительный контрапункт возникает в кадрах, где Рихтер говорит о концерте Шумана, игравшемся им еще в пору отрочества — без оркестра; на экране — уютный домик среди лесной зелени, и отсюда, из тех лет, из бесконечно далекого, безмятежного житомирского лета доносятся едва слышно звучания Интермеццо шумановского концерта. Более шестидесяти (!) произведений двадцати четырех разных авторов звучат по ходу фильма (при этом — вновь трудно воздержаться от «беззаконной» похвалы — режиссер практически ни разу не допускает наложения звучащего текста на музыку, что сплошь и рядом практикуется в подобных случаях, демонстрируя безупречный такт и уважение как к музыке, так и к произносимому слову). Свыше пятидесяти из этих «музыкальных моментов» — видеозаписи игры самого Рихтера, во всех возрастах, в разных странах, в концертах, на репетициях, в домашней обстановке, в кинокадрах (роль Листа в фильме «Композитор Глинка»), играющего соло, с оркестром, в ансамбле с Бриттеном, Ойстрахом, Олегом Каганом и Натальей Гутман, аккомпанирующего Фишеру-Дискау (фантастичное, ошеломляющее исполнение — на домашней репетиции — «Огненного всадника» Вольфа), наконец, дирижирующего оркестром (фрагмент Симфонии-концерта Прокофьева с солирующим Ростроповичем). Рихтеровский музыкальный универсализм представлен с максимально возможной в заданных условиях полнотой, и это, очевидно, входило в намерения режиссера; трудно вообразить себе, как подобное намерение можно было бы осуществить лучше, уложившись в заданное, пусть и немалое — три часа двухчастной ленты, — а все же, учитывая масштаб задачи, довольно ограниченное время.

Этот «избыток» музыки, при очевидной и неизбежной «усеченности» показа, несет, безусловно, и важнейшую композиционно-драматургическую нагрузку. Он, попросту говоря, отражает

достоверно истину жизни портретируемого: разве не «избыточно», по привычным меркам, было в ней музыки? С другой стороны, такая избыточность уравнивает реквиемный изначально тон и настрой повествования, просветляет трагизм, идущий не только от сознания, что все увиденное и услышанное уже отделено от нашего мира последней чертой, но и из внутреннего скрытого напряжения воссоздаваемых рихтеровской памятью жизненных коллизий, из безмерности его одиночества — наедине со своей памятью и своим молчанием. Многие кадры смотреть просто больно; не будь музыки — не «фонового», а действенного ее участия во всем, что совершается на наших глазах (и что остается за пределами увиденного), — фильм воспринимался бы сплошь и насковзь трагично: не было бы «Рихтера непокоренного», остался бы старый, очень старый, очень усталый человек, измученный болезнями, на склоне жизни вдруг оказавшийся «не у дел», вне мира музыки, которая была и самой жизнью, и естественной средой обитания... а на возвращение нет ни надежды, ни времени. Остается прощание. Разумеется, это наше чувство, наше восприятие — Рихтер ни о чем таком не говорит, в его речи, простой и свободной, хотя временами и прерываемой усталостью, непривычкой-несклонностью к «выговариванию», — нет жалобы, нет — или почти нет — гнева и упрека; ничего, вызывающего к сочувствию, сопереживанию. Прошлое давно пережито им самим, о настоящем почти не упоминается; оно — в самом факте, в облике музыканта, сидящего перед камерой — взамен привычного рояля. Накопившаяся горечь прорывается заметнее всего в самооценках — там, где он говорит о своей игре. «Это моя любимая соната. А в моей этой записи она не производит на меня никакого впечатления» (о Восемнадцатой сонате Шуберта). «Я думал — хороший концерт, а оказалось...» — гримаса, вызывающая в памяти нейгаузовское, сорокалетней давности описание («и скорчит кислую гримасу»), — о шопеновской программе, сыгранной в Лондоне в конце марта 1989 года после показа исполнения 23-го этюда. Первая поездка в Америку (именно там состоялась первая встреча с матерью и ее вторым мужем) — сплошь негативные эмоции: играл отвратительно, половина нот были фальшивые. Монсенжон показывает престарелого, восхищенного Артура Рубинштейна, вспоминающего один из тех концертов: «Это было что-то невероятное. Я никогда рояля не слышал так звучащего у других пианистов. Я имел слезы в глазах». Нина Дорлиак, находящаяся рядом, говорит о восторге публики, об огромном успехе. В ответ — тихо и упрямо, с какой-то детской интонацией: «незаслуженно». О первых концертах в Австрии — после известия о смертельной болезни матери: «Ну, концерт провалился. И об этом было написано. Я, правда, ужасно играл». И заключающая, горестная в наивной своей, неправимой безотрадности фраза — прочитанная из дневника с расстановкой, отчетливо, вновь-таки по-детски прямодушно и категорично: «Я себе не нравлюсь, всё».

И здесь — итог, последняя мера искренности, приводящая к черте, разделяющей наш и его мир, которую ни он, ни мы не властны перешагнуть. Осознаешь, что с этим он жил всегда, и не можешь найти ответа на вопрос: а как же Музыка? Та музыка, которую мы слышали — узнавали, получали от него словно в награду за нам самим неведомые и никому другому не известные наши достоинства? музыка, бывшая как один свет, ясный и непреложный, в котором ни следа не было его собственной безутешности, этих сумерек, этого «я себе не нравлюсь», высказанного с последней, нерассуждающей, не «анализирующей» простотой и беспощадностью на склоне жизни («я всю жизнь не терпел двух вещей: анализа и навязывать свою волю, проявлять власть» — слова, сказанные в том же фильме, выражающие, по мнению Л. Гаккеля, «главное» в рихтеровском мироощущении*). Неужели все это было — только игра? которой он, игравший «для себя», себя и спасал от мрака жизни, преобразуя силой своего искусства и силой своего дара этот мрак — в свет, а мы были лишь невольными свидетелями этого таинственного превращения, этой игры божественных сил, протекающей в неизмеримом удалении от нашего существования, в котором мы себе сами иногда «нравимся», иногда «не нравимся», а в общем, мало склонны об этом задумываться. «Восемьдесят вечеров, не считая камерной музыки», — скажет он сам в фильме (в это число не включены, очевидно, фортепианные концерты, которых он сыграл шесть десятков, если не больше), — что в этом воздвигнутом им соборе принадлежит нам, доступно нашему взгляду? стены и своды, интерьер?.. Высший замысел, лежащий в основе постройки, не предназначен для нашей оценки, он — в ведении лишь Того, кому собор посвящен. Но тогда, может быть, и сам создатель собора не вправе выносить окончательное суждение — удался или не удался замысел? Для этого есть высший суд, который, в конечном счете, выносит время. Он же судит только себя: «Я себе не нравлюсь». Много ли можно вспомнить великих, которые «нравились себе» на исходе жизни? И чего мы, собственно, ожидали — что Рихтер, который всю жизнь «не нравился» себе и «нравился» нам, скажет в конце — нам и себе в утешение: знаете, ребята, я все-таки неплохо играл? Но тогда... тогда мы вдруг подумали бы, что узнали, поняли — что такое искусство, или хотя бы разрешили для себя какой-нибудь один «частный» вопрос — вроде бодлеровского: «Скажи, откуда ты приходишь, красота? Твой взор — лазурь небес иль порожденье ада?..» Но сам Бодлер не знал ответа, как не знали его ни Брейгель, ни Моцарт, ни Толстой, ни Шостакович. Само существование искусства — единственно возможный ответ. И таким же единственно возможным представляется и рихтеровское «Я себе не

* «Великая грусть. Последнее слово Святослава Рихтера» — статья Л. Гаккеля в «Литературной газете» (12.VIII.98), явившаяся первым печатным откликом в России на фильм Б. Монсенжона — тогда еще не появившийся в отечественном «официальном» прокате.

нравлюсь» — честный ответ на прямой вопрос, который художник задает себе в конце пути.

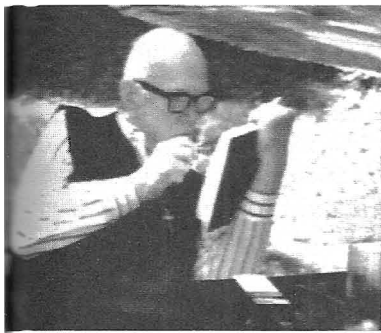
С другой стороны, именно прямота и искренность рихтеровских самооценок помогают понять истинный масштаб его личности. В известном смысле быть недовольным собой, результатами своего труда не так уж трудно — трудно делать хорошо и оставаться недовольным тогда, когда все вокруг убеждены, что лучше сделать невозможно. Кажется, Фаина Раневская высказалась как-то по адресу одного режиссера: ему не следовало бы так уж сильно критиковать себя, он недостаточно хорош для этого. Рихтер — «хорош», и даже более чем, ему его самокритика — в пору, по рангу. Его неозабоченность собственной значительностью, попросту неведение таковой заставляет вспомнить афоризм Льва Толстого: человек подобен дроби, числитель которой есть то, что он собой истинно представляет, а знаменатель — то, что он о себе думает. Рихтеровский знаменатель исчезающе мал (при таком-то числителе!), если ему и случается «похвалить» себя, то словно бы по каким-то второстепенным, не столь уж существенным поводам: Седьмую сонату Прокофьева выучил в четыре дня наизусть, или сыграл концерт (удачный) в посольстве, на рояле, о котором провозившийся с ним пару часов настройщик сказал: на этом инструменте играть нельзя.

Но тот же масштаб — при остающейся неизменной искренности и прямоте выражения — ощущается и при оценках других явлений и личностей, там, где, по выражению Л. Гаккеля, рихтеровские суждения концентрируются вокруг «отрицательного полюса» его воспоминаний: здесь, безусловно, не все воспринимается однозначно и, наверное, «такой» Рихтер «понравился» не всем увидевшим фильм — своим несовпадением с ожидаемым, с нашими собственными представлениями. Конечно, его сознание не снисходит до существования людей, которые из всего фильма только и вынесут, что великий пианист одного великого композитора назвал «беспринципным», другого — «ненормальным», а о любимом учителе выразился так, что тот «играл как сапожник» (именно о подобном уровне восприятия свидетельствуют иные появившиеся печатные «отклики» — но с этим ничего не поделаешь). И вправду, взятые вне контекста эти выражения — в точности произносимые Рихтером по ходу фильма — способны шокировать кого угодно, но именно контекстом они и определены, точнее, их форма, внешний облик: Рихтер «не выбирает выражений» потому, что сущность, — музыкальная гениальность Прокофьева, Шостаковича, Нейгауза, — для него — вне обсуждения (хотя он подтверждает это и словесно, а в случае Прокофьева и Шостаковича — и музыкально, в звучащих здесь же фрагментах их сочинений; в эпизодах с Нейгаузом музыкальное дополнение также налицо!). Разумеется, как в этих, так и в других сходных «опасных» случаях, где непредвзятость и своеобразный «объективный субъективизм» рихтеровских воспоминаний создают поле возможного конфликта с «общепринятым» мнением (Мария Юди-

на!.. Моцарт!*), мы не можем ни оспаривать, ни — тем более — «оправдывать» или «защищать» его оценки и суждения. Они всецело принадлежат ему, выстраданы долгим опытом его жизни и высказаны, когда эта жизнь уже подходила к концу. Были бы они такими же, появившись подобный фильм, скажем, двадцатью годами раньше? На это можно ответить разве что так: тогда такой фильм и не мог появиться. Вероятно, он не появился бы и позже, если бы Рихтер продолжал играть — мог «продолжать идти». Но он уже не мог — и, очевидно, сам это осознавал. Пустота, образовавшаяся после остановки в его жизни, требовала заполнения: «должно что-то происходить». Благодаря этому мы смогли увидеть Рихтера, всматривающегося в собственную прожитую жизнь, наедине со своей памятью, лишь разрозненные оттиски которой доходят до нас в виде старых фотографий, кадров кинохроник семи десятилетий — срез целой эпохи в жизни страны, газетных заголовков и афиш, страниц тетрадей, заполненных его характерным крупно связным, твердым и скорым почерком; Монсенжон дает увидеть эти страницы, из которых Рихтер иногда читает, когда устает. Он говорит немного и очень просто, обыденно — никакого проповедничества или назидательности; о чем-то (о чем хотелось бы услышать — например, о Японии, о «Декабрьских вечерах», о некоторых очень близких ему людях) не говорит вообще; наверное, далеко не все сказанное им в беседах с Монсенжоном уместилось в ленту, да и возможно ли уместить целую жизнь в трехчасовой рассказ? Он действительно очень устал, изнурен болезнями и непрерывным трудом, худ и тощ — юношеская худоба вернулась к нему в эти последние годы, только, увы, без прежней силы и подвижности... а говорить длинно и красиво, «многозначительно» он не умел и не любил тоже смолоду.

Вот он сидит перед камерой, за простым дощатым столом, под ласковыми лучами весеннего полдня в Антибах — весна в этих краях наступает рано, — смотрит на себя прежнего: идущего заснеженной городской окраиной, сидящего, прижавшись головой и плечом к руке тети Мэри, среди многочисленного семейства деда Москалева — золотоволосый маленький принц из лесной житомирской сказки; играющего с Бриттеном моцартовскую сонату — какой взгляд бросает на него Бриттен поверх клавиатуры своего рояля! один такой взгляд заменяет десятки восторженных рецензий; видит себя спящим на кушетке, в забитом тесном пространстве коммунальной квартиры, сидящим в осеннем пальто и кепке, с выбивающимися из-под нее уже начавшими седеть волосами, на морском берегу, неотрывно глядящим на кипение

* К этим же эпизодам относятся кадры, восстанавливающие моменты записи Тройного концерта Бетховена с участием Рихтера, Ойстраха, Ростроповича и Караяна (во главе Берлинского филармонического оркестра) 15—17 сентября 1969 года. Пожалуй, это единственный эпизод, где рихтеровский «критицизм» не уравновешивается присущим ему уважением к чужим взглядам, даже в случае несогласия. Он не может простить Караяну не только музыкально неверного (по его мнению) решения, приведшего к «настоящей войне Караяна и Ростроповича против Ойстраха и меня», но и способа — этически для него недопустимого «проявления власти», — каким знаменитый дирижер выиграл эту «войну».



С. Рихтер. Кадр из фильма
Г. Монсенжона «Рихтер
эпокоренный»

волн за молом, на прибрежные скалы и далекий горизонт... и снова играющим — в Москве и Туре, Торонто и Токио. Последние кадры, зеленая лужайка дома в Антибах, скамья у дерева: Рихтер в черной монашеской сутане, с крестом на цепочке, молча, один сидит на скамейке... как Лист в старости, где-нибудь в Венеции, на площади святого Марка или на вилле Вагнеров... перед отъездом на родину, в Будапешт, за месяц до смерти Вагнера, за два года до собственной смерти.

Сопоставления имен Листа и Рихтера встречались, как мы помним, в пору первых рихтеровских гастролей за рубежом. Но затем прекратились; все-таки — непохожи! Хотя, конечно, среди современников Рихтера были еще немногие, кто слышал «живого» Листа (например, Зилоти), а теоретически мог слышать обоих, подобных свидетельств нет, да и вряд ли они могли быть решающими. Попросту, было ясно, что Рихтер — не второй Лист, а... Рихтер.

Но некоторое сходство все же остается. Оба были горячими вагнеропоклонниками, оба любили странствовать по миру — и странствовали всю жизнь. И умерли почти в один день: Лист — 31 июля, Рихтер — 1 августа, через сто одиннадцать лет и один день после Листа.

* * *

У фильма «Рихтер непокоренный» было еще одно название: «Загадка Рихтера». Разрешена ли эта загадка в фильме? Фильм автобиографичен — и в этом его несомненное достоинство и заслуга режиссера, но именно в автобиографичности причина того, что нет разгадки. Всякий человек, в той или иной мере,—



С. Рихтер. Кадр из фильма
Б. Монсенжона «Рихтер
непокоренный»

загадка для самого себя, но человек, чья жизнь становится мировым достоянием (а Рихтер, как известно, очень этому сопротивлялся — и безуспешно), представляет собой уже и мировую загадку. Ее разгадкой — для мира — редко служит автобиография этого человека, потому что автобиография, даже такая как «Исповедь» Руссо, это прежде всего разговор человека с самим собой, а не с миром: мир волен присутствовать при этом разговоре и на свой лад истолковывать и понимать ответы, которые он слышит. Но для правильного — ведущего к разгадке — понимания нужно знать еще вопросы. И это главное. Происходит примерно то же, что и при слушании музыки: когда мы, слушая, понимаем ее (или думаем, что понимаем), это, в общем, значит, что мы получаем — удовлетворяющие нас — ответы на угадываемые (или нами же задаваемые, случается) вопросы. Когда мы слышим Рихтера или другого великого музыканта (который обычно знает все наши вопросы наперед, хотя иной раз представится, что именно наши вопросы ему — ноль без палочки), мы обычно бываем удовлетворены — мы понимаем его ответы. Мы не в состоянии только понять: почему он сам «не удовлетворен», почему он «себе не нравится»? Причина — одна из главных: мы не знаем его вопросов — тех, которые то ли он задает Баху, Шопену, Чайковскому, то ли они — ему. Его подлинная автобиография — диалог с ними, длившийся на протяжении всей его жизни в искусстве, там все его загадки и разгадки, они — творцы играемой им музыки — сотворили его биографию. Поэтому книга — или любой другой документ, претендующий на приближение к истине, к разгадке, к ответам хотя бы на некоторые главные вопросы жизни Рихтера-музыканта, — должна была бы состоять из глав под названиями: Прокофьев. Шуберт. Лист. Чайковский и Рахманинов. Бах. Бетховен. Дебюсси и Равель. Мусоргский и Скрябин. Барток и Шостакович. Гайдн. Шуман и Брамс. Моцарт и Шопен — по крайней мере, но даже и такое оглавление не будет полным, поскольку в нем отсутствуют, например, Франк, Григ и Дворжак, Гендель, Хиндемит и Шимановский, каждый из которых, не повторяясь, доказывает о Рихтере что-то свое, только ему известное. Я полагаю, что многие, кто слушал Рихтера на протяжении хотя бы двух-трех десятилетий, признают, что последнее утверждение — не апология, не возвеличивание сверх меры, даже не похвала артисту, а всего лишь констатация явления в музыке, которому наш век был свидетелем. Оценка этого явления, в конечном счете, есть дело слушателей, прежде всего — музыкантов-профессионалов, но также и других людей, имеющих «право голоса» и заслуживающих того, чтобы их голос был услышан. В этой книге я старался привести возможно больше таких оценок, относящихся к разным рихтеровским периодам, разумеется, на деле их было много больше, в том числе и неизвестных автору, но привести хотя бы известные — дело невозможное (в конце концов, книга — не мемориальный сборник, а критерии отбора — на авторской совести, равно как и незначительный процент упоминаемых негативных,

критических или попросту «сдержанных» оценок, на которые каждый пишущий — или читающий — также имеет полное право). Но, вдумываясь в известные оценки, поневоле приходишь к выводу, что не только Рихтер-человек — загадка для его слушателей, но и Рихтер-музыкант, представленный при жизни тысячами данных им концертов, сотнями записей (вместе с рецензиями, обзорами, откликами), остается тоже загадкой — едва ли не большей.

Здесь нет возможности обсуждать эту тему подробно, отчасти она затронута в некоторых главах, но, может быть, приближаясь к «финалу», уместно привести хотя бы один пример. При жизни Рихтера о нем писали как об артисте, «прокладывающем новые пути в искусстве». Когда он умер, говорили, что с его уходом окончилась целая эпоха в мировом пианизме. Конечно, можно принять оба эти утверждения за истину, памятуя, что каждая глубокая истина в вопросах искусства требует для полноты утверждения своего отрицания (тезис, сформулированный великим физиком XX века Нильсом Бором применительно к истинам научно-философского плана). А все же — рядовой слушатель, мало-мальски заинтересованный проблемами «метаискусства», вправе задать вопрос: кем же был Рихтер — «открывателем новых путей» или «завершителем эпохи» в своем искусстве (кавычки ставлю ввиду приблизительности формулировок, не предполагающих, соответственно, однозначного, единственно правильного ответа)? Или был он тем и другим вместе? или ни тем, ни другим — не вписываемым в эпоху гением-одиночкой, «беззаконной кометой в кругу расчисленных светил», оставившей на мировом исполнителем небосводе долгий сияющий след — траекторию, предназначенную лишь ему одному, наподобие той, которую проложил Вагнер в истории мировой оперной драматургии — гений, не имевший ни учеников, ни последователей?

На эти вопросы не видно пока что ответа; кажется, никто их и не задавал — и не только применительно к Рихтеру, но и по отношению ко многим другим его — и нашим — современникам, великим артистам, олицетворявшим новую исполнительскую эпоху (условно говоря, послелистовскую) — невообразимо сложную, многообразно противоречивую, отразившую в себе сложности, противоречия, кризисы, загадки, поставленные вопросы и не расслышанные ответы уходящего века.

Конечно, эти вопросы выходят далеко за рамки книги об одном музыканте, достаточно будет лишь сказать, что они поставлены в его искусстве, — самим его образом и способом существования: здесь вся проблематика жизни музыки в нашем мире, ее от века данного, непостижимым чудом сохраняющегося среди всех потрясений, распадов и разрывов времен и человеческих общностей, триединства: композитор — исполнитель — слушатель. Слова Гульда — «мощный коммуникатор» — определяют положение Рихтера внутри этой триады; способ, каким он осуществлял свое коммуникаторство, выражен, обобщенно, его собствен-

ными словами: «подчиниться автору», с одной стороны, с другой — «играть для себя», а не для публики (последнее заявление, очевидно, не всем нравится и способно вызвать «принципиальные» возражения, но оно достоверно, сомневаться в искренности Рихтера не приходится). Названные свойства — конечно, вместе со всеобъемлющей музыкальностью и чистотой видения мира — образуют в рихтеровском искусстве постоянно действующую зону колоссального внутреннего напряжения, независимо от того, играет ли он громко или тихо, страстно или отрешенно задумчиво; он с первых звуков, а обычно — еще в дозвуковом предбытии (музыка у Рихтера «начинается» — всякий раз по-разному — до первой ноты: перед сонатой Листа он держит долгую, минутную паузу, Пятую сонату Скрябина начинает еще не сев за инструмент) — втягивает слушателя в пространство произведения, окружает его незримым силовым барьером, и там, в этом пространстве, совершается некое колдовство: мир реальный и мир сочинения меняются местами!.. Разумеется, бывают и случаи «невтягиваемости», может быть, и не нуждающиеся в специальном оговаривании, а все же... слушатель, требующий, чтобы играли «для него», всегда существует, и он может остаться недовольным — «неочарованным», по Заболоцкому. Но для «очарованных» бывает невозможно отказать от иллюзии, что не человек — пианист Рихтер — играет музыку, а она звучит сама собой, сама себя слушает: происходит то, что дает основание назвать Рихтера колебателем смысла своего искусства — термин, употребленный О. Мандельштамом в его «Разговоре о Данте», позволяющий (по убеждению автора) лучше понять, в чем же состоит единственность Рихтера, его особое место в ряду великих музыкантов-коммуникаторов всех времен.

Необходимое пояснение: говоря о Рихтере — колебателе смысла своего искусства, подразумеваю здесь не искусство музыки (ее смысл Рихтеру был внушен свыше, от рождения, и оставался для него неколеблемым до конца жизни), но искусство исполнения музыки, в общепринятом понимании существующее как искусство интерпретации: истолкования, перевода — с баховского, листовского, рахманиновского и т. д. — на некий среднеобщепонятный, общедоступный — или становящийся общедоступным благодаря гениальности переводчика, чтеца.

Рихтеровский комплекс, тот самый его синтезирующий, коммуникативный дар, «исполненный и рабства, и свободы», не просто отвергает «культ исполнительской личности», не низводит интерпретацию с ее романтического, листовского пьедестала, но выводит ее в какие-то новые измерения — может быть баховского плана, баховской эпохи (когда сам термин «интерпретация» был по существу равнозначен «искусству хорошо играть»), а в понимании «надмузыкальном» — еще дальше вглубь, к самому Данте. Подобно Данте у Мандельштама, и он «ни единого слова не привносит от себя», его игра — «чистописание под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов», для него «диктор — за-



С. Рихтер. Кадр из фильма
Б. Монсенжона «Рихтер
непокоренный»

казчик гораздо важнее так называемого поэта» (интерпретатора, расцвечивающего текст блеском и мощью собственной личности). Но за это смирение, за это самоотречение ему даровано право, когда ему потребуется, «дорываться до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью» — с Бахом, Бетховеном, Листом, Шостаковичем, и «ему ассистирует Иоанн Богослов — автор Апокалипсиса», когда он обрушивает на зал самолично им виденные картины мировых катаклизмов финала «Аппассионаты», скрябинских сонат и этюдов, когда без перевода, без толкования, прямой — адамовой речью обращается к нам, возвращая нам первичный дар ее понимания, о котором мы сами не подозревали, но о котором знали Бах, Бетховен, Лист, Шостакович. Рихтеровский дар понимания не требует — и не допускает интерпретации, он сохраняет мир таким, каким тот создан Творцом на долгие времена, в одном из которых он сам — лишь одно из его творений, не толкователь, а скриптор.

Разумеется, ничего особенно нового в сказанном выше нет — как нет и попытки ответа на «загадку Рихтера». Поостережемся также мысли о возможности извлечь из этого какую-либо концепцию о Рихтере-открывателе или провозвестнике новой исполнительской эпохи (хотя и отвергать такую возможность напрочь тоже не следовало бы, исходя из многих очевидных реалий нынешней эпохи, на которую, конечно же, Рихтер воздействовал — весьма мощным и облагораживающим образом). Едва ли сейчас возможно утверждать, что образ рихтеровского искусства есть прообраз новой исполнительской эры — аналогично известному в истории примеру Листа. Путь, пройденный Рихтером лично, для исполнительства в целом полон довольно очевидных, грозных (а на чей-то взгляд, попросту смертельных) опасностей... хотя будущее музыки, возможно, таит в себе еще больше опасностей, от которых, как знать, быть может, именно на рихтеровских путях придется искать спасения. Но все это — вопросы, оставляемые рихтеровским искусством в наследство следующему веку и тысячелетию, когда будут написаны новые книги и состоится — надо верить — «разговор о Рихтере», участники которого смогут увидеть в его искусстве и жизни то, что скрыто от нас.

Загадка Рихтера остается. Но остается и то, что делает для нас — как и для людей всех прошедших времен — многие загадки притягательными и волнующими, требующими нашей заинтересованности и усилия: простой и ясный свет «разгадок», облегчающих нам — поверх самой музыки — не только ее интерпретацию, но и собственное истолкование мира: вечные, простые уроки, оставляемые нам учителями и спутниками жизни, уроки веры и долга, труда и терпения, смирения и мужества, благодаря которым мир существует и иногда даже кажется нам прекрасным.



ОТЗВУКИ БЫЛОГО

Прилагаемый список содержит все известные автору произведения, когда-либо исполнявшиеся Рихтером за годы его концертных выступлений (исключение составляют две пьесы — соната Грига ми минор и вальс Шопена си минор, которые Рихтер в годы войны играл в студии звукозаписи Всесоюзного радио, но на эстраде они, по-видимому, им не исполнялись). Список, очевидно, неполон — по причине отсутствия информации, главным образом относящейся к военному и началу послевоенного периода (в частности, имеются пробелы в разделе его совместных выступлений с Н. Дорлиак, Д. Шафраном, Ю. Ситковецким; абсолютно «белое пятно» — концертная поездка в КНР в 1957 году). Все же главная часть рихтеровских трудов и дней — предположительно около 90 процентов — здесь содержится. Считаю своим долгом выразить глубокую благодарность доктору А. Tanin из Торонто, а также Р. Geffen, чья информация, помещенная в сети Internet и содержащая обширные списки зарубежной дискографии пианиста (расширяющиеся и в настоящие дни), дополнила или позволила уточнить мои собственные данные.

Несколько добавочных замечаний. Номера опусов и тональности содержащихся в списке произведений указаны, как правило, только в тех случаях, когда их отсутствие может привести к недоразумениям (например, в сонатах Гайдна, традиционная нумерация которых не совпадает с каталоговой — по А. Гобокену). Звездочкой * помечены произведения, записанные на пластинки (виниловые и CD), выпущенные в СССР и в России; знак ** означает, что существовали или существуют записи данных произведений в фондах отечественного радио или телевидения (слышанные автором лично или зафиксированные в достоверных источниках). Значительная часть других произведений (в основном это записи *live* — непосредственно с рихтеровских концертов разных лет) записана на дисках и видеокассетах иностранных фирм; заинтересованный читатель может обратиться по этому поводу к упомянутому списку д-ра А. Tanin либо к другим зарубежным источникам. Я не счел возможным указывать (известные мне лишь частично) даты и места исполнений, так как это необозримым образом увеличило бы объем помещаемой здесь —

сознательно минимизированной — информации, представляющей репертуар, а не концертографию и не дискографию Рихтера. Остается надежда на то, что когда-нибудь появится и полный хронограф, основанный на собственноручных записях Рихтера, которые, как известно, велись им на протяжении всей жизни. Можно предположить (хотя точно количество всех когда-либо сыгранных рихтеровских концертов неизвестно), что такой хронограф составит по объему отдельное издание — книгу или, по крайней мере, брошюру.

Наконец, я должен поблагодарить всех людей, ушедших и ныне живущих, чей труд и разнообразное участие в рихтеровской теме послужили поддержкой и обнадеживающим примером для моего труда. В нем тоже отзвуки трудов и дней многих; не называю здесь имен — иные встречались не раз на предыдущих страницах, иные присутствовали незримо.

Как единое время жизни Рихтера, отзвуки которой хранит следующий список, присутствует в жизни многих, слышавших его. И принадлежит к лучшему, что в ней было.

* * *

I. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Г. Ф. Гендель (23.02.1685—14.04.1750)

Сюиты для клавира*: 2, 3, 5, 8, 9, 12, 14, 16

И.-С. Бах (21.03.1685—28.07.1750)

Адажио и фуга BWV 968

Английские сюиты 1, 3*, 4, 6

Искусство фуги: Контрапункты 1—4, 6, 9, 11

Итальянский концерт*

Два каприччио BWV 992, BWV 993

4 Клавирных дуэта BWV 802—805

Менуэты BWV 832, BWV 843

Прелюдия, фуга и аллегро BWV 998

Сонаты 4, 5, 7

Токкаты 3, 4, 6, 7

Фантазии BWV 906, BWV 921

Фантазия и фуга BWV 944

Фантазия и фуга BWV 944*

Французские сюиты 2, 4, 6

Французская увертюра BWV 831

Хорошо темперированный клавир. Т. I*, II*

Й. Гайдн (31.03.1732—31.05.1809)

Анданте с вариациями. Hob. XVII. 6

Сонаты 11B, 20B, 31As, 32g*, 36c*, 37E**, 39D*, 44F*, 47h**, 48C**, 50D, 52G, 54G, 55B**, 56D, 57F, 58C, 59Es*, 60C*, 61D, 62Es* (Hob. XVI: 2, 18, 46, 44, 20, 22, 24, 29, 32, 35, 37, 39, 40, 42, 47, 41, 48, 49, 50, 51, 52)

В. А. Моцарт (27.01.1756—5.12.1791)

Вариаций KV 553

Менуэт D KV 350

Рондо F, KV 494; a, KV 511

Сонаты 2**, 4, 5**, 7, 8, 13**, 14—16, 18

Фантазия KV 475**

Фантазия и фуга KV 394

Л. ван Бетховен (16.12.1770—26.03.1827)

Andante WoO 57*

Багатели* ор. 33/5, 7, ор. 119/2, 7, 9; ор. 126/1, 4, 6

6 вариаций ор. 34*

15 вариаций с фугой ор. 35*

6 вариаций ор. 76*

33 вариации на тему Диабелли*

2 Рондо ор. 51

Сонаты 1*, 3*, 4*, 6, 7—12*, 17**, 18**, 19*, 20*, 22*, 23*, 27*, 28, 29**, 30, 31, 32**

К. М. Вебер (18.11.1786—5.06.1826)

Сонаты 1, 3

Ф. Шуберт (31.01.1797—19.11.1828)

Аллегретто с, D. 915*

Анданте A, D. 604

11 Вальсов ор. 18

Вариации на тему Хюттенбреннера

4 Лендлера* D. 366: 1, 3—5

Марш и трио D. 606

Музыкальные моменты* 1, 3, 6

Немецкие танцы 8, 17

Рондо E, D. 506

Скерцо Des, D. 593

Сонаты 3, 6, 9*, 11*, 13—17*, 18, 19*, 21*

Фантазия C** ор. 15

Экосезы ор. 18/1—3

Экспромты ор. 90: 2*, 3**, 4*

Экспромт As ор. 142*/2

3 экспромта D. 946 (es, Es, C)

Ф. Мендельсон (3.02.1809—4.11.1847)

Песни без слов ор. 19/1—3, 5, 6

Серьезные вариации**

Ф. Шопен (1.03.1810—17.10.1849)

Баллады 1—3*, 4**

Баркарола**

Вальсы ор. 34/1, 2, 3**, ор. 69/2, ор. 70/3**, e

Вариации ор. 12

4 мазурки ор. 24

Мазурки ор. 7/5, ор. 33/4, ор. 63/3**, ор. 67/3**, ор. 68/3**

Мазурка a «Notre Temps»

Ноктюрны ор. 9/1, 3**, ор. 15/1—3, ор. 37/2, ор. 55/1**, 2**, ор. 62/2, ор. 72/1

Полонезы ор. 26/1, ор. 40/1, 2, ор. 71/1

Полонез-фантазия**

Прелюдии ор. 28/2*, 4—11*, 13*, 15**, 17**, 19*, 21*, 23*, 24**

Рондо a la Mazur**

Скерцо 1—4*

Экспромты ор. 36, ор. 51

Этюды ор. 10: 1**, 2, 3*, 4**, 10, 11, 12**

Этюды ор. 25: 4, 5*, 6, 7**, 8, 11**, 12

3 этюда («Nouvelle Etude»)

Р. Шуман (8.06.1810—29.07.1856)

Бабочки*

Blumenstuck**

Венский карнавал**

Концертная пьеса ор. 32

Лесные сцены, 9 пьес

5 «Листков из альбома» ор. 124

Марш ор. 76/2

Новелетты ор. 21/1*, 2*, 3, 4*, 5—7, 8*

«Ночные пьесы» ор. 23

«Пестрые листки»*, 14 пьес ор. 99
Симфонические этюды*
Соната 2**
Тема и вариации ABEGG
Токката*
Фантазия* ор. 17
Фантастические пьесы ор. 12*: 1—3, 5, 7, 8
4 фуги ор. 72**
Этюды по Каприсам Паганини ор. 10/4—6**
Юмореска*

Ф. Лист (22.10.1811—31.07.1886)

Ave Maria
Венгерские рапсодии 17,18
Пьесы из цикла «Годы странствий»**
I: 4. У родника. 6. Долина Обермана
II: 1. Обручение. 6. Сонет Петрарки 123
Гондольера. Канцона. Тарантелла («Венеция и Неаполь»)
III: 2. У кипарисов виллы д'Эсте
«Забывтые вальсы» 1**, 2, 3
Концертная пьеса Fis
Концертные этюды «Un sospiro», «Шум леса», «Хоровод гномов»
2 Мефисто-вальса 1**, 2
Мефисто-полька
Ноктюрны 2, 3
Полонез 2
Пьесы из цикла «Поэтические и религиозные гармонии» (4. Раздумье о мертвых. 7. Погребальное шествие*. 9. Анданте лакримозо)
Серые облака**
Скерцо g
Скерцо и марш
Соната h*
«Утешение» б
8 «Этюдов трансцендентного исполнения» (1, 2, 3**, 5**, 7, 8, 10, 11**)
«Лесной царь» (транскрипция песни Ф. Шуберта)

Р. Вагнер (22.05.1813—13.02.1883)

«Листок из альбома» As**

С. Франк (10.12.1832—8.11.1890)

Прелюдия, хорал и fuga*

И. Брамс (7.05.1833—3.04.1897)

Баллады ор. 10: 1, 2
Вариации на собственную тему ор. 21/1
Вариации на тему венгерской песни ор. 21/2
Вариации на тему Паганини. Т. 1, 2
Вариации и fuga на тему Генделя
2 Пьесы ор. 76: 4. Интермеццо**. 8. Каприччио
Интермеццо ор. 117/2
3 Пьесы ор. 118*: 1. Интермеццо. 3. Баллада. 6. Интермеццо
4 Пьесы ор. 119**
Рапсодия ор. 79/2
Сонаты 1, 2
Фантазии ор. 116: 3. Каприччио. 5, 6. Интермеццо. 7. Каприччио.

М. Мусоргский (21.03.1839—28.03.1881)

Картинки с выставки*

П. Чайковский (7.05.1840—6.11.1893)

«Времена года»: 1*, 2(?), 5*, 6*, 11*, 12(?)¹

Романс ор. 5*

Вальс-скерцо А ор. 7*

¹ Здесь и далее знак ? означает, что автор не считает имеющуюся у него информацию вполне достоверной (либо не располагает таковой).

Две пьесы ор. 10: 1. Ноктюрн*. 2. Юмореска*
Две пьесы ор. 19: 1. Вечерние грезы*. 5. Каприччиозо*
Две пьесы ор. 40: 2. Грустная песенка*. 8. Вальс*
Три пьесы ор. 51: 1. Салонный вальс*. 3. Шуточный менуэт*. 5. Романс*
Три пьесы ор. 72: 5. Размышление*. 12. Резвушка*. 15. Немного Шопена*
Соната G*

Э. Григ (15.06.1843—14.09.1907)

Лирические пьесы: ор. 12/1—4, ор. 38/4, 8, ор. 43/1, 6, ор. 47/1, 5, ор. 54/2,
4—6, ор. 57/4—6, ор. 62/2,5, ор. 68/4, ор. 71/2—4, 6, 7
Соната e**

К. Дебюсси (22.08.1862—25.03.1918)

Бергамасская сюита**
Вальс Le plus que lente
Образы: I тетрадь**: 1. Отражения в воде. 2. Посвящение Рамо. 3. Движения
II тетрадь: 4. Колокола сквозь листву**
Остров радости**
Посвящение Гайдну
10 Прелюдий: I тетрадь: 1, 2*, 3*, 4, 5*, 6*, 7**, 9—11*
Прелюдии: II тетрадь: 1—4, 5**, 6, 7**, 8**, 9—11, 12**
3 Эстампа 1—3**
Этюды 1—4, 8, 10, 12

А. Глазунов (10.08.1866—21.03.1936)

Сюита ор. 2

А. Скрябин (6.01.1872—27.04.1915)

«Ирония» ор. 56/3
Листок из альбома ор. 45/1 (? или ор. 58)
2 мазурки ор. 40
Поэма ор. 32/1
Поэма ор. 52/1
Поэма-ноктюрн ор. 61
Поэма «К пламени» ор. 72
Прелюдии ор. 11/2, 3, 5, 9—12, 15—18, 24; ор. 13/1,4; ор. 37/1—4; ор. 39/3,
4; ор. 59/2; ор. 74/1, 3, 4
2 танца ор. 71/1, 2
Сонаты 2, 5**, 6*, 7, 9
Фантазия ор. 28
Этюды*: ор. 2/1; ор. 8/5, 11; ор. 42/2—6, 8; ор. 65/1—3

М. Рeger (19.03.1873—11.05.1910)

?

С. Рахманинов (1.04.1873—28.03.1943)

Баркарола
Мелодия** ор. 3/3, ор. 10/4 (2-я ред.)
Музыкальный момент** ор. 16/6
Полишинель**
Полька В. Р.
Романс ор. 10/6
Шесть прелюдий ор. 23*: 1, 2, 4, 5, 7, 8
Семь прелюдий ор. 32*: 1, 2, 6, 7, 9, 10, 12
Этюды-картины ор. 33: 5*, 6*, 9
Этюды-картины ор. 39: 1—4*, 6, 7*, 9*
«Радость любви» (транскрипция вальса Ф. Крейсера)

М. Равель (7.03.1876—28.07.1937)

8 Благородных и сентиментальных вальсов**
Игра воды
Ночной Гаспар: 1. Ундина (?). 2. Виселица. 3. Скарбо (?)
«Отражения»: 1—5**
Павана

Н. Метнер (5.01.1880—13.01.1951)

Соната «Воспоминание» ор. 38/1**

Б. Барток (25.03.1881—26.09.1945)
3 Бурлески ор. 8-с
15 Венгерских крестьянских песен*

Н. Мясковский (20.04.1881—8.08.1950)
Соната 3**

И. Стравинский (5.06.1882—6.04.1971)
Piano-Rag musik

К. Шимановский (6.10.1882—29.03.1937)
Мазурки ор. 50/1, 3, 9, 12, 13, 16—18
«Маски» ор. 34: 1. Шехеразада. 2. Тантрис-шут
«Метопы» ор. 29: 1. Остров сирен. 2. Калипсо
Сонаты 2, 3
Фантазия

А. Веберн (3.12.1888—15.09.1945)
Вариации ор. 27

С. Прокофьев (23.04.1891—5.03.1953)
Вальс из оп. «Война и мир»
Гавот ор. 95/2**
Легенда ор. 12/6
«Мимолетности» ор. 22**/3—6, 8, 9, 11, 14, 15, 18, 20
«Мысли» ор. 62/3
Наваждение*
Пьесы ор. 32: 1. Танец. 4. Вальс
Пьесы ор. 59: 2. Пейзаж. 3. Пасторальная сонатина
Пьесы ор. 97: 3. Фея Осени**. 6. Ориенталия**
Пьесы ор. 102: 1. Вальс Золушки и Принца**. 3. Ссора**
Рондо ор. 52/2
Сонаты 2**, 4**, 6—9*
Токката ?

П. Хиндемит (16.11.1895—28.12.1963)
Ludus tonalis
Сонаты 1, 2
Сюита «1922»

Д. Шостакович (25.09.1906—9.18.1975)
Прелюдии ор. 34/6, 12, 23
Прелюдии и фуги ор. 87/2, 3, 4*, 6, 7, 12*, 14*, 15*, 17*, 18, 19—22**, 23*

II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

И.-С. Бах

Концерты для ф/п с оркестром:

- 1 (?/Столяров; Будапешт. ФО/Ференчик; Чешск. ФО/Талих; ГСО/Зандерлинг*; МГК/Николаевский**; Мюнх. бах. орк./К. Рихтер)
- 2 (МКО/Баршай; Берл. ФО/Караян)
- 3 (Будап. КО им. Ф. Листа/Ролла; КО Падуи/Башмет; Вен. КО/Баршай; МГК/ Николаев**; Англ. КО/ Эшенбах; Мюнх. бах. орк./Шрайер)
- 4 (МКО/Баршай)
- 5 (МКО/Баршай)
- 7 (Будап. КО им. Ф. Листа/Ролла; КО Падуи/Башмет; Вен. КО/Баршай; МГК/Николаев**; Англ. КО/Эшенбах; Мюнх. бах. орк./К. Рихтер; Шрайер)

Концерты для двух ф/п с оркестром:

- 1 (Эшенбах; Англ. КО)
 - 2 (Ведерников; МКО/Баршай*)
- Бранденбургские концерты:
- 3 (Будап. КО им. Листа/Ролла)
 - 5 (Каган, Воровцова; МГК/Николаевский**; Мюнх. бах. орк./К. Рихтер)

Й. Гайдн

Концерт D ор. 6 (Минск. КО/Цирюк)**

В. Моцарт

Концерты для ф/п с оркестром:

- 1 (СО Синсей Нихон, Токио/Баршай)
- 5 (СО Синсей Нихон/Баршай)
- 6 (? Сеул/Мюнг Ван Чунг)
- 9 (ГСО/Светланов**; СО Франц. РТ/Маазель; Берл. ФО (?)/Мазур, ? Сеул/Мюнг Ван Чунг)
- 14 (МКО/Баршай)
- 15 (МКО/Баршай; Вен. ФО (?)/Баумгартнер)
- 17 (Филадельф. СО/Орманди; МГК/Баршай; КО Падуи/Симоне)
- 18 (МГФ (?)/Кондрашин**; СО Синсей Нихон/Баршай)
- 20 (Чешск. ФО/Кондрашин; Венг. СО/Короди; ГСО/Элиасберг**; Варш. ФО/Вислоцкий*; ГСО/Зандерлинг)
- 22 (Англ. КО/Бриттен; Филад. СО/Орманди; Лонд. ФО/Маазель)
- 24 (Лонд. орк. «Симфонията»/Булез; ЛГФ (?)/Рабинович; Флорент. СО/Мути)
- 25 (МГФ/Кондрашин; КО Падуи/Башмет; МГК/Николаев, ?/Мути)
- 27 (МСО (?)/Кондрашин; МГК, МКО/Баршай; Англ. КО/Бриттен; Флорент. СО (?)/Мути)

Л. ван Бетховен

- Концерт 1 (ФО Брно/Бакала; Бостон. СО/Мюнш*; МГФ/Кондрашин; Чешск. ФО/Анчерл; Берл. ФО/Ашкенази; СО муз. фестив. Шлезвиг-Гольштинии; СО Тулузы/Эшенбах)
- Концерт 3 (Эст. СО/Вагнер; ГСО/Абендрот**; Варш. ФО/Ровицкий; ФО Брно/Бакала; МГФ/Кондрашин; Чешск. ФО/Анчерл; Венск. ФО/Зандерлинг*; СО РТ Италии/Педротти; Лонд. ФО/Мути*)
- Рондо В (МГФ/Кондрашин; Венск. ФО/Зандерлинг*)
- Концерт для ф/п, скр. и влч. с орк. (Ойстрах, Ростропович; МГФ/Кондрашин**; Берл. ФО/Караян*)
- Фантазия для ф/п, орк. и хора (СО Всесоюзн. радио/Зандерлинг*)

Ф. Шопен

- Концерт 2 (ГСО/Светланов*)
- Andante spianato и Большой полонез (Лонд. СО/Кондрашин)

Р. Шуман

- Концерт а (ГСО/Аносов, Зандерлинг; СО Всесоюзн. радио/Гаук*; Чешск. ФО/Кондрашин; Венг. СО/Ференчик; Пражск. СО/Анчерл; Варш. ФО/Ровицкий; Венск. ФО/Мути; Оперн. нац. орк. Монте-Карло/Матачич*; Страсбург. оп. орк./Мазур)
- Интродукция и Allegro appassionato (Варш. ФО/Вислоцкий*; Англ. КО/Бриттен)

Ф. Лист

- Концерт 1 (Будап. ФО/Ференчик; Пражск. СО/Анчерл; Лонд. СО/Кондрашин*)
- Концерт 2 (Лонд. СО/Кондрашин*; Венг. ГСО/Ференчик; Нью-Йорк. ФО/Бернстайн)
- Фантазия на венгерские народные темы (Лонд. СО/Кондрашин; Будапештск. ФО/Ференчик*)

С. Франк

- «Джинны» (МСО/Кондрашин*)

И. Брамс

- Концерт 2 (ГСО (?)/Зандерлинг; Чешск. ФО/Кондрашин; Венг. ГСО/Короди; Бухарест. ФО им. Дж. Энеску/Джорджеску; Чикагск. СО/Лайнсдорф*; Филадельф. СО/Орманди; Бостонск. СО/Мюнш; ЛГФ/Мравинский**;
- СО РТ Италии/Росси; Рим. СО «Санта-Чечилия» (?)/Превитали; Парижск. СО/Маазель*; СО Нихон Киин/Лайтнер; Лейпц. Гевандхауз/Мазур)

К. Сен-Санс

- Концерт 2 (Вен. СО/Каэтани; Латв. нац. СО/Мяги)
- Концерт 5 (МСО/Кондрашин*; Вен. СО/Каэтани; Штутгарт. СО/Эшенбах)

П. Чайковский

Концерт 1 (ГСО/Иванов, Мелик-Пашаев, Орлов, Аносов; Будап. ФО (?)/
Комор; Чешск. ФО/Анчерл; ГСО/Рахлин; ?/Рождественский**); ЛГФ/
Мравинский*; Венск. СО/Караян*; МГФ/Кондрашин**); Нью-Йорк. ФО/
Бернштейн; Рим. СО «Санта-Чечилия»/Клецки)

А. Дворжак (8.09.1841—1.03.1904)

Концерт g (Филад. СО/Орманди; Лонд. СО, МГФ/Кондрашин**);
Пражск. СО/Сметачек; Баварск. СО/Клайбер*)

Э. Григ

Концерт a (МГФ/Кондрашин**); Белград. ФО/Здравкович; Варш. ФО/Ро-
вицкий; ГСО/Ойстрах**); Бергенск. СО/Ойстрах; Рим. СО РТ/Мути;
?/Маазель; Швейцар. фестив. орк./Берглунд; Оперн. нац. орк. Монте-
Карло/Матачич*)

Н. Римский-Корсаков (18.03.1844—21.06.1908)

Концерт cis (МСО/Кондрашин*)

Л. Яначек (3.07.1854—18.08.1928)

Концертино (МГК/Николаевский)

К. Дебюсси

Фантазия (Горьков. ФО/Гусман; Парижск. СО/Баренбойм)

Р. Штраус (11.06.1864 — 8.09.1949)

Бурлеска (Бухарестск. ФО/Джорджеску; ГСО/Рождественский**)

А. Глазунов

Концерт 1 (ГСО/Агарков; ЛГФ/Элиасберг*; МСО/Кондрашин*)

А. Скрябин

«Прометей» (ГСО/Светланов*)

С. Рахманинов

Концерт 1 (ГСО/Агарков; СО Всесоюзн. радио/Зандерлинг*)
Концерт 2 (СО Всесоюзн. радио/Голованов; МСО/Кондрашин; ЛГФ/Зан-
дерлинг*; Варш. ФО/Вислоцкий)

М. Равель

Концерт D (для левой руки) (?/Кондрашин; Париж. СО/Маазель; Оп. орк.
Генуи/Мути; Горьк. ФО/Гусман; Парижск. СО/Баренбойм)

Б. Барток

Концерт 2 (ГСО/Светланов**); СО РТ Франции/Иваки; Будапештск. ФО/
Ференчик; Парижск. СО/Маазель*)

И. Стравинский

«Движения» (?/Булез; МГК/Николаевский**)
Каприччио (Сборный орк. фестиваля в Туре/Булёз)

А. Берг (9.02.1885—24.12.1935)

Камерный концерт для ф/п, скр. и тринадцати дух. инструм. (Анс. сол.
МГК/Николаевский*)

С. Прокофьев

Концерт 1 (МГФ/Жуков; МСО/Кондрашин*; Чешск. ФО/Анчерл)
Концерт 5 (ГСО/Прокофьев, Светланов**); Филадельф. СО/Орманди; Варш.
ФО/Ровицкий*; МГФ/Кондрашин; Лонд. СО/Маазель*)

П. Хиндемит

Камерная музыка 2 для ф/п и двенадцати инструм. (Анс. сол. МГК/Нико-
лаевский)

Ф. Пуленк (7.01.1899—30.01.1963)
Утренняя серенада для ф/п и восемнадцати духовых (?/Кондрашин; КО/
Пайяр*)
Концерт для двух ф/п с орк. (Леонская, Латв. нац. СО/Мяги; Лейпциг.
Гевандхауз/Мазур)

Д. Гершвин (26.09.1899—11.07.1937)
Концерт F (Латв. нац. СО/Мяги; Штутгартск. СО/Эшенбах; Лейпциг. Геванд-
хауз/Мазур)

Б. Бриттен (22.11.1913—4.12.1976)
Концерт D (Англ. КО, ЛГФ (?)/Бриттен; ГСО/Светланов*)

(Сокращения: СО — симфонический оркестр, ФО — филармонический оркестр, МГК — оркестр Московской гос. консерватории, МКО — Московский камерный оркестр, КО — камерный оркестр, ГСО — Гос. симф. орк. (СССР), МГФ и ЛГФ — оркестры Московской и Ленинградской филармоний, РТ — радио и телевидения, МСО — Московский симфонический оркестр, т. н. «молодежный», сформированный К. Кондрашиным в 1949 г. и существовавший до середины 50-х гг.)

III. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

И.-С. Бах
Сонаты для скрипки и ф/п, A BWV 1015, G BWV 1021 (Баринова)*
3 сонаты для виолончели и ф/п, BWV 1027—1029 (Ростропович)
Соната для флейты и ф/п e (Харьковский — ?; Рампаль)

В. А. Моцарт
Соната для двух ф/п (Бриттен)
Соната для ф/п в 4 руки (Бриттен)
2 Квартета для ф/п, скрипки, альты и виолончели g, Es (Каган,
Третьяков; Башмет, Гутман)
Сонаты для скрипки и ф/п 21, 22, 23*, 24, 26*, 27*, 28, 30—32
Allegro для скрипки и ф/п* (неоконч., KV 372) (Каган)

В. А. Моцарт — Э. Григ
Сонаты 5, 15, 18
Фантазия KV 475 (Леонская)

Л. ван Бетховен
Квintет для ф/п, гобоя, кларнета, валторны и фагота (Рязанов, Камышев,
Ермаков, Арницанс; Моралес, Вальтер, Моралес, Вилар**)*)
Трио 7 ор. 97 для ф/п, скрипки и виолончели** (Копельман, Берлинский)
5 Сонат для виолончели и ф/п (Ростропович)*
Сонаты для скрипки и ф/п: 1, 3, 6, 10 (Ойстрах); 2**, 4*, 5* (Каган)

Ф. Шуберт
Произведения для ф/п в 4 руки:
Andantino ор. 84/1 (Бриттен)
Вариации ор. 35 (Бриттен)
Соната ор. 140 (Бриттен) *
Фантазия ор. 103 (Бриттен) *
Венгерский дивертисмент ор. 54 (Кочиш)
Дивертисмент во французском стиле ор. 63, 84
Соната ор. 30 (Кочиш)
Лендлер Д. 814
Марш Д. 866
Детский марш Д. 928 (Кочиш)
Квintет для ф/п, скр., альты, виолончели и контрабаса ор. 114 (Копельман,
Шебалин, Берлинский, Хёртнагель)*
Соната (Дуэт) для скрипки и ф/п ор. 162 (Ойстрах**, Каган)
Соната «Areggione» для виолончели и ф/п (Фурнье)

Ф. Мендельсон

Соната для виолончели и ф/п 2 (Фурнье)

Ф. Шопен

Рондо для двух ф/п ор. 73 (Ведерников)

Соната для виолончели и ф/п (Ростропович, Фурнье, Гутман**)

Р. Шуман

«Восточные картины» для ф/п в 4 руки: 1—6 (Бриттен), 4, 5 (Берлинская)**

Andante и вариации для двух ф/п (?)

Квintет для ф/п и струнного квартета (Квартет им. Бородина)

Трио для ф/п, скрипки и виолончели (Каган, Гутман)

Соната для скрипки и ф/п (Каган) — ?

«Сказочные картины» для альта и ф/п** (Башмет)

3 «Фантастические пьесы» для виолончели и ф/п ор. 73 (Фурнье)

Фантастическая пьеса для кларнета и ф/п ор. 72/3** (Камышев)

Ф. Лист

Патетический концерт для двух ф/п (Ведерников, Гинзбург)

С. Франк

Квintет для ф/п и струнного квартета (Квартет Большого театра*; Квартет им. Бородина)

Трио ор. 1 для ф/п, скрипки и виолончели** (Каган, Гутман)

Соната для скрипки и ф/п (Ойстрах*; Каган — ?)

Й. Брамс

Квintет для ф/п и струнного квартета (Квартет им. Комитаса; Квартет им. Татраи; Квартет им. Бородина*)

Квартеты для ф/п, скрипки, альта и виолончели: 2 ор. 26 (Копельман, Шебалин, Берлинский)**; 3 ор. 60 (Дубинский, Баршай, Берлинский)

3 Сонаты для скрипки и ф/п: 1 (Каган)*, 2*, 3* (Ойстрах)

Скерцо для скрипки и ф/п (Ойстрах)

Сонаты для виолончели и ф/п 1, 2 (Ростропович)

2 Сонаты для кларнета и ф/п (Камышев)

К. Сен-Санс

Соната для виолончели и ф/п 1** (Гутман)

П. Чайковский

Трио для ф/п, скрипки и виолончели (Цыганов, Ширинский; Каган, Гутман**)

А. Дворжак

2 Квintета для ф/п и струнного квартета: 1**, 2* (Квартет им. Бородина)

Э. Григ

Соната для скрипки и ф/п 3 (Каган)

Соната для виолончели и ф/п (Ростропович)

К. Дебюсси

Сюита «По белому и черному» для двух ф/п (Ведерников; Бриттен)

Соната для виолончели и ф/п (Ростропович, Фурнье, Гутман)

Я. Сибелиус (8.12.1865—20.09.1957)

Две пьесы для скрипки и ф/п ор. ? (Ситковецкий ?)

М. Рeger

Вариации и fuga для двух ф/п (Люцевич)

Квintет для ф/п и струнного квартета (Квартет им. Бородина)

С. Рахманинов

Сюита для двух ф/п ор. 17 (Ведерников; Гинзбург)

М. Равель
Хабанера для двух ф/п (Гинзбург ?)
Трио для ф/п, скрипки и виолончели (Каган, Гутман)
Соната для скрипки и ф/п (Каган)

Н. Метнер
Сонаты для скрипки и ф/п 1**, 3 (?) (Каган)

Б. Барток
Соната для двух ф/п и ударных (Ведерников, ?, Лобанов, Барков, Снегирев)
Соната для скрипки и ф/п 1 (Ойстрах*)

Н. Мясковский
Соната для виолончели и ф/п 2 (Ростропович)

И. Стравинский
Концерт для двух ф/п (Лобанов)

К. Шимановский
«Мифы» для скрипки и ф/п 1—3 (Каган)

С. Прокофьев
Увертюра на еврейские темы для ф/п, кларнета и струнного квартета
(Мозговенко*, Михайлов**, Квартет им. Бородина)
Соната для скрипки и ф/п 1 (Ойстрах*)
Соната для виолончели и ф/п (Ростропович*, Гутман**)
Соната для флейты и ф/п (Харьковский, Корнеев, Ворожцова)

П. Хиндемит
4 Сонаты для скрипки и ф/п: 1—4 (Каган)
Соната для альта и ф/п ор.11/4 (Башмет)*
Соната для трубы и ф/п (Зыков)
Соната для фагота и ф/п (Арницанс)

А. Копленд (4.11.1900—2.12.1990)
Квартет для ф/п, скрипки, альта и виолончели (Дубинский, Шебалин, Берлинский)

Д. Шостакович
Квинтет для ф/п и струнного квартета (Квартет им. Бородина)*
Трио для ф/п, скрипки и виолончели ор. 67** (Каган, Гутман)
Соната для скрипки и ф/п (Ойстрах*, Каган*)
Соната для альта и ф/п (Башмет)*

Б. Бриттен
Интродукция и Рондо alla Бурлеска для двух ф/п (Бриттен, Лобанов)
Мазурка elegiassa для двух ф/п (Лобанов)
Соната для виолончели и ф/п (Ростропович, Гутман)
«Слезы» (Lachrymae) для альта и ф/п* (Башмет)*

IV. ВОКАЛЬНЫЕ АККОМПАНИМЕНТЫ

И.-С. Бах
Арии*: Душа моя поет. Старая трубка. Не печалься. Вечерний час. В смерти покой. Чтоб жизнь прожить. Твой светлый взгляд
(Дорлиак)

В. А. Моцарт
Песни: Фиалка*. Тоска по весне*. Старушка*. Приди, милая цитра. Песня разлуки
(Дорлиак)

Л. ван Бетховен
Песни ?
(Дорлиак)

Ф. Шуберт

Песни: Песня Миньоны*. Привет*. Голубиная почта*. Ворон*. Почта*. Прощай!* Ночь и грезы. Ее портрет. Серенада. Гретхен за прялкой. Вестник любви. Ты мой покой. У моря

«Прекрасная мельничиха» — цикл из 20 песен на стихи В. Мюллера (Дорлиак)

«Зимний путь» — цикл из 24 песен на стихи В. Мюллера (Дорлиак, Шрайер*)

Песни: Вечерние картины*. Прощай! У окна*. На Бруке*. На Дунае*. Из Гелиополиса*. Одинокий. Напев рыбака*. Потаенность. Весной*. Подслушанная серенада*. Ночь и грезы. Ночные фиалки. Имущество певца*. Моряк*. Звезды*. Поток*. Тоска могильщика по родине*. Погруженный. Птица. Скиталец*. Грусть*. Погребальный колокольчик*

(Фишер-Дискау)

М. Глинка (1.06.1804—15.02.1857)

Романсы*: Уснули голубые. Скажи, зачем. Как сладко с тобою мне быть. Венецианская ночь. Ах ты душечка. Попутная песня. Не называй ее небесной. Колыбельная песня. Ах, когда б я прежде знала. Милочка. Финский залив. Адель. Я помню чудное мгновенье

(Дорлиак)

Р. Шуман

«Любовь поэта»* — цикл из 16 песен на стихи Г. Гейне

«Любовь и жизнь женщины» — цикл из 8 песен на стихи А. Шамиссо
С миртами и розами*. Пришел в ненастье. Тоска. Лунная ночь. Две испанские песни. Интермеццо

?

(Дорлиак)

Ф. Лист

Как дух Лауры. Отравой полны мои песни*

?

(Дорлиак)

А. Даргомыжский (14.02.1813—5.01.1869)

Романсы: Вертоград моей сестры*. Мне все равно*. Ты скоро меня позабудешь*

(Дорлиак)

Ж. Б. Векерлен (29.11.1821 — 20.05.1910)

Четыре пасторали*. А Paris*

(Дорлиак)

И. Брамс

«Прекрасная Магелона»* — 15 романсов на стихи Л. Тика

Песни: Моя королева. На озере. Лунный свет

Четыре строгих напева

(Фишер-Дискау)

М. Мусоргский

«Детская» — цикл из 7 песен на сл. М. Мусоргского*

«Песни и пляски смерти» — цикл из 4 песен на сл. А. Голенищева-Кутузова

По-над Доном сад цветет. Колыбельная Ерёмушке (?)

(Дорлиак)

П. Чайковский

Романсы: В эту лунную ночь. Так что же? Забыть так скоро

Снова, как прежде, один. Примирение. Я тебе ничего не скажу

?

(Дорлиак)

Э. Григ

18 Романсов (?)

?

(Писаренко)

Г. Вольф (13.03.1860—22.02.1903)

Песни (?)

(Дорлиак)

Песни на стихи Э. Мерики: Исцелившийся — к надежде*. На заре*. Прогулка*. Новая любовь*. Замкнутость*. Огненный всадник*. Песня охотника*. Аисты-вестники*. Весною*. В дороге*. К возлюбленной*. Перегри-на I*. II**. Прощай*. Встреча*. Охотник*. Венчание*. Прощание*. Во сне. Предостережение. Независимость. Несбывшаяся любовь. На ста-рой картине. Песня Вейлы. Барабан

Песни на стихи И. В. Гёте (?)

6 испанских духовных песен

(Фишер-Дискау)

К. Дебюсси

Рождество детей, у которых нет дома*. Экстаз. Деревянные лошадки. Зе-лень. Шевелюра

?

(Дорлиак)

Забитые ариетты — 6 песен на стихи П. Верлена

Галантные празднества. 6 песен на стихи П. Верлена. 3—6

?

(Пирс)

С. Рахманинов

Здесь хорошо*. Отрывок из Мюссе*. Крысолов

?

(Дорлиак)

6 хоров ор. 15**

(Женская группа хора ЦТР/Ермакова)

М. Равель

Пять народных греческих мелодий

?

(Дорлиак)

Н. Метнер

Романсы на стихи А. Пушкина и А. Дельвига**

?

(Писаренко)

Н. Мяковский

Они любили друг друга

?

(Дорлиак)

К. Шимановский

«Песни безумного муэдзина» — цикл из 6 песен

(Дорлиак; Писаренко**)

Семь песен на стихи Д. Джойса

Две курпиевские песни

(Писаренко)

С. Прокофьев

«Гадкий утенок»* на сл. Х. К. Андерсена

5 Стихотворений Ахматовой ор. 27

Из 6 Песен ор. 66: 3. Растет страна*. 5. За горою у колодца*

Из 3 Романсов на стихи Пушкина ор. 73: 3. В твою светлицу*

Зеленая рощица*

(Дорлиак)

Д. Шостакович

«Из еврейской народной поэзии» — цикл из 11 песен

(Дорлиак)

Б. Бриттен

Кантиль 1

(Пирс)

«Эхо поэта» — цикл из 6 песен на стихи А. Пушкина

(Писаренко)

Краткий хронограф жизни и деятельности С. Т. Рихтера

- 1915 20 марта в Житомире родился Святослав Рихтер. Отец, Теофил Данилович (1872—1941), музыкант и педагог, был сыном немецкого колониста, жившего в России. Мать, Анна Павловна, урожденная Москалева (1892—1963), происходила из русской дворянской семьи.
- 1918—1921 Родители Рихтера находятся в Одессе, отрезанной от Житомира событиями гражданской войны. Он растет и воспитывается у сестры матери, Тамары Павловны («тети Мэри»).
- 1921 Семья Рихтеров переселяется в Одессу, где отец работает преподавателем консерватории и (некоторое время) органистом местной лютеранской кирхи. До конца 30-х гг. родители вместе с сыном постоянно бывают в Житомире, обычно в летние месяцы.
- 1920-е Первые музыкальные пьесы, записанные отцом. Начало увлечений литературой, живописью, театром. Первые посещения оперного театра в Одессе. Литературные опыты (детская драма «Дора» и другие). Начало самостоятельных музыкальных занятий. Уроки у О. Атль (арфистки Одесского оперного театра). Знакомство с кино. Первые выступления на домашних музыкальных вечерах; участие в «музыкальных четвергах» Б. Тюнеева (известного музыковеда, друга отца).
- 1927 14 марта Рихтер вместе с отцом слушает в Одессе концерт С. Прокофьева из его сочинений.
- 1930 Начало работы концертмейстером в кружке любителей оперной музыки при Одесском доме моряка.
- 1932—1937 Работа концертмейстером Одесской филармонии и (с 1934-го) оперного театра, под руководством С. Столержмана. Приехавшие в Одессу Б. Асафьев и С. Василенко советуют Рихтеру ехать учиться в Москву.
- 1934 Май. Сольный концерт Рихтера в Одесском Доме инженеров с программой из произведений Шопена.
- 1937 Лето. Отъезд в Москву. Встреча с Г. Нейгаузом. После экзамена по специальности (сочинения Шопена, собственные

При составлении хронографа существенным образом использована информация, помещенная в сети Internet П. Геффеном (P. Geffen), которому автор выражает глубокую признательность. Я буду благодарен также всем, кто пожелает указать на ошибки, неточности и упущения, если таковые будут в хронографе обнаружены.

- пьесы) Рихтер зачислен на 1-й курс Московской консерватории в класс Г. Нейгауза.
- Осень. Отчислен из консерватории за несдачу экзаменов по общеобразовательным дисциплинам. Возвращение в Одессу. Письмо Нейгауза с призывом вернуться. Повторный приезд в Москву, продолжение занятий у Г. Нейгауза.
- 1938 Организует вместе с А. Ведерниковым студенческий кружок по изучению симфонической и оперной музыкальной литературы. Работает с виолончелистом Л. Березовским, готовящимся к премьере Концерта С. Прокофьева для виолончели с оркестром.
- 1940 23 июня. Слушает в Московском оперном театре им. К. С. Станиславского оперу С. Прокофьева «Семен Котко» (первое исполнение).
Лето. На каникулах в Одессе учит Шестую сонату Прокофьева.
26 ноября*. Концерт Г. Нейгауза и С. Рихтера (второе отделение) в МЗК (Малый зал Московской консерватории) с программой из произведений советских композиторов, где Рихтером были исполнены три пьесы из разных опусов и Шестая соната (первое концертное исполнение) Прокофьева.
Декабрь. Первое выступление в симфоническом концерте (Первый концерт П. Чайковского, с ГСО под управлением К. Иванова).
- 1941 Февраль. Последний приезд в Одессу. Работа над Пятым концертом С. Прокофьева.
5 марта. Исполнение Пятого концерта Прокофьева в Зале им. Чайковского (под управлением автора).
Весна. Играет концерты Чайковского, Баха, Шумана, Квнтет Брамса; с А. Ведерниковым — произведения для двух ф/п Баха, Шопена, Листа, Дебюсси.
- 1942 Апрель. С А. Ведерниковым играет оперу «Война и мир» Прокофьева (четырёхручное переложение) на первом прослушивании в Комитете по делам искусств.
5 июля. Первый сольный концерт в Москве (в программе: Бетховен — Соната 8, Шуберт — Фантазия С, Прокофьев — Соната 2, Рахманинов — 5 прелюдий).
- 1943 18 января. Первое исполнение Седьмой сонаты Прокофьева.
Зима, весна. Первая концертная поездка по стране: Вологда, Ленинград, Мурманск, Архангельск.
Лето, осень. Гастроли в Тбилиси, Баку, Ереване.
7 декабря. Первое исполнение Сонаты для флейты и фортепиано С. Прокофьева с Н. Харьковским.
- 1944 Концерты в Москве и других городах страны. Знакомство с Р. Фальком.
Июнь–июль. Тбилиси. Первое исполнение в рихтеровских концертах «Хорошо темперированного клавира» Баха (II том).

* Дата указана в сб. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. ГМИ. 2-е изд., доп. М. 1961 (см. «Указатель» произведений С. С. Прокофьева», с. 588); эту дату называет Д. Рабинович в «Портретах пианистов» и Л. Гаккель. У самого С. Рихтера (очерк «О Прокофьеве», помещенный в упомянутом сборнике) названа дата 14 октября 1940 г., она же повторена у С. Морозова в книге «Прокофьев», вышедшей в серии «ЖЗЛ» в 1967 году, и у И. Нестьева: «Жизнь Сергея Прокофьева» (М.: Сов. композитор, 1973. С. 442).

- 1945 25 марта. Первое совместное выступление с Н. Дорлиак на авторском вечере С. Прокофьева (цикл «Пять стихотворений Ахматовой»).
- Концерты в разных городах Союза.
- Октябрь. Исполнение Второго концерта Рахманинова в симфоническом концерте оркестра Всесоюзного радио под управлением Н. Голованова.
- Декабрь. Участие в III Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (в программах: Бах, Лист, Рахманинов, Прокофьев — Восьмая соната, Чайковский; Первая премия — вместе с В. Мержановым).
- 20 декабря. Москва, БЗК (Большой зал консерватории) — первый из трех концертов, в которых исполнены все 24 пьесы I тома «Хорошо темперированного клавира».
- 1946 30 января и 27 февраля, там же — два других концерта из числа упомянутых.
- 9 мая. Концерт в Октябрьском зале Дома союзов; в программе — Шестая, Седьмая и Восьмая сонаты Прокофьева. Многочисленные гастрольные выступления с разнообразными программами (в частности с Трансцендентными этюдами Листа), концерты с Н. Дорлиак.
- 1947—1950 Концерты в Москве и других городах страны.
- 1948 28 января. Концерт с Н. Дорлиак; в программе произведения Н. Римского-Корсакова и С. Прокофьева.
- Лето. Концерты с Н. Дорлиак в Бухаресте.
- Первые записи игры Рихтера на советских пластинках (Бах — Итальянский концерт, Фантазия и fuga В. 944; Английская сюита 3).
- 1949 Декабрь. Присуждена Сталинская премия 1-й степени.
- 1950 1 марта. Первое исполнение Сонаты для виолончели и ф/п С. Прокофьева с М. Ростроповичем.
- Май. Поездка в составе группы советских артистов в Чехословакию на фестиваль «Пражская весна».
- 23 мая. Исполнение с Чешским ФО Второго концерта Брамса и Двадцатого концерта Моцарта (дир. К. Кондрашин).
- 25 мая в Брно Рихтер играет Первый концерт Чайковского, затем дает четыре сольных концерта в Праге, Готвальдове, Братиславе и Теплице.
- 1951—1954 Концерты в СССР. Выступления в ансамблях с Г. Бариновой, Ю. Ситковецким, Д. Шафраном.
- 1951 21 апреля. Первое исполнение Девятой сонаты Прокофьева (посвящена Рихтеру).
- 1952 18 февраля. Исполнение Фантазии Бетховена для фортепиано, оркестра и хора.
- 27 февраля. Первое исполнение Симфонии-концерта для виолончели с оркестром Прокофьева: солист М. Ростропович, Московский молодежный оркестр, дирижер С. Рихтер (первое и последнее выступление Рихтера-дирижера).
- 1953 Весна. Поездка с Н. Дорлиак по Грузии и Армении. В Москве и Ленинграде играет с Ростроповичем виолончельные сонаты Бетховена.

- 1954 Март. Начало систематических концертных выступлений за рубежом, не прекращавшихся до последних лет жизни. 4 марта — первый концерт в Будапеште. Май, июнь — концерты в Чехословакии. Осень, зима — концерты в Болгарии, Румынии и Польше; в перерывах между зарубежными выступлениями Рихтер концертирует в СССР (в Москве 20 и 21 апреля; 4 декабря — сольные концерты, 25 октября — Третий концерт Бетховена с ГСО и Г. Абендротом, в Ленинграде 10 октября — Первый концерт Чайковского с оркестром ЛГФ и Е. Мравинским, и т. д.).
- 1955 Присвоено звание народного артиста РСФСР.
- 1956—1960 Концертирует в СССР и странах Восточной Европы.
- 1956 Март. Москва: Лист — «Годы странствий» (избр. пьесы), Скрябин — Прелюдии, Соната б, с Н. Дорлиак — Шуман, «Любовь поэта», песни Шуберта. Апрель. Ленинград: Соната 17 Шуберта, Трансцендентные этюды Листа, Большая соната Чайковского. Июнь, ноябрь, декабрь. Концерты в Праге и других городах Чехословакии.
- 1957 Поездка в Китайскую Народную Республику.
- 1958 Февраль. Концерты в Москве, Будапеште, Софии. Апрель. Участвует в жюри I Международного конкурса им. П. И. Чайковского. 7 и 16 апреля. Концерты в БЗК, на которых присутствуют участники и члены жюри конкурса. В программе первого концерта: Лист — пьесы из «Годов странствий», второго: Шуберт — Двадцать первая соната; Прокофьев — Седьмая соната, «Мимолетности», пьесы из балета «Золушка»; Шопен — два этюда (ор.10 № 1, 3); Шуман — Токката; Дебюсси — «Колокола сквозь листву»; Рахманинов — Прелюдии g-moll и gis-moll; Шостакович — Прелюдия и fuga A-dur. Существует запись последнего концерта (исключая шубертговскую сонату) на двойном компакт-диске фирмы «Rampasus» (второй диск содержит записи с концерта в Москве 4 декабря 1954 г. — Чайковский, Рахманинов, Шопен, Лист, Дебюсси). Лето. Москва. Играет Пятый концерт Прокофьева с Филадельфийским оркестром (дир. Ю. Орманди), приехавшим на гастроль в СССР. Осень, зима. Концерты в Польше, Венгрии, Румынии.
- 1959 Январь, февраль. Концерты в Москве и Ленинграде. Записывает Второй концерт Рахманинова (с оркестром ЛГФ и К. Зандерлингом). Апрель, май. Концерты в Польше. Июнь, июль. Концерты в Москве, Ленинграде и других городах Союза. Ноябрь. Концерты в Чехословакии. Декабрь. Концерты в Москве.
- 1960 Французская академия грамзаписи «Шарль Кро» присуждает Рихтеру «Гран-при» за лучшие записи предыдущего сезона («Картинки с выставки» Мусоргского, Второй концерт Рахманинова и Пятый концерт Прокофьева — с Варшавским ФО, дирижеры С. Вислоцкий и В. Ровицкий).

- Февраль. Концерты в Чехословакии и Румынии.
 Апрель, июнь, сентябрь. Концерты в Москве, Ленинграде.
 10 мая. Концерт в Хельсинки: Бетховен — сонаты 7, 17, 22, 23 (бисы — Шуберт, Шуман, Рахманинов).
 30 мая играет (вместе в М. В. Юдиной и Станиславом Нейгаузом) на панихиде по Пастернаку в Переделкино.
 Октябрь — декабрь. Концерты в США (первая поездка).
 15 октября — первое выступление, Второй концерт Брамса с Чикагским СО, дир. Э. Лайнсдорф (17, 18 октября — запись).
 19, 23, 25, 28, 30 октября — концерты в Нью-Йорке (Карнеги-холл) с пятью различными программами (Бетховен — сонаты 3, 9, 12, 22, 23, 7; Прокофьев — сонаты 6, 8, пьесы из разных опусов; Рахманинов — 12 прелюдий; Гайдн — Соната 60; Шуман — три Новеллеты, Фантазия C-dur, «Порыв»; Дебюсси — «Образы» (четыре пьесы), Бергамасская сюита, «Остров радости», две прелюдии; Шопен — Четвертое скерцо, два этюда, мазурка; Скрябин — Пятая соната; Равель — «Павана», «Игра воды», «Печальные птицы», «Долина звонов»; Шуберт — Экспромт). Всего за два с половиной месяца Рихтер дал 30 концертов (из них три в Канаде). Несколько раз играл с оркестром (концерты Брамса, Бетховена, Дворжака, Листа, Чайковского), записал ряд произведений в студии.
- 1961 Апрель. Присуждена Ленинская премия и звание «Народный артист СССР».
 Июль, август. Первые гастролы в Англии. Знакомство с Б. Бриттеном.
 Сентябрь. Концерты в Венгрии и Румынии.
 Октябрь, ноябрь. Первые гастролы во Франции. Выступление в Ницце в концерте, посвященном 80-летию Пабло Пикассо (Шестая соната Прокофьева).
 Декабрь. Концерты в СССР. Исполнение «Бурлески» Р. Штрауса (с Г. Рождественским в Москве) и Второго концерта Брамса (с Е. Мравинским в Ленинграде). Сонаты для виолончели и фортепиано Б. Бриттена (с М. Ростроповичем).
- 1962 Зима, лето. Концерты в СССР.
 Весна. Первые гастролы в Италии.
 Июнь. Концерты в Австрии, Германии и Чехословакии.
 Сентябрь. Вена. Запись концертов Бетховена (Третий, с К. Зандерлингом) и Чайковского (Первый, с Г. фон Каряном).
- 1963 Октябрь, ноябрь. Концерты в Италии.
 Январь. Концерты в Англии.
 Февраль, апрель. Выступления в Париже, записи.
 Март, апрель. Концерты в странах Восточной Европы.
 Встреча с Б. Бриттеном и Г. Пирсом на дне рождения Рихтера в Москве. Исполнение в Москве и Ленинграде концерта Бриттена (дир. автор).
 Июнь, июль. Концерты во Франции. Записывает в Париже пять сонат Бетховена и шесть Прелюдий и фуг Шостаковича.
 Октябрь. Тур, концерт с программой из трех последних сонат Бетховена.

- Октябрь, ноябрь. Концерты в Италии и Германии.
Декабрь. Концерты в СССР.
10, 12 декабря. Москва, БЗК. Три последние сонаты Бетховена.
- 1964
Февраль. Концерты в Европе.
23 марта. Москва. Впервые исполняет концерт Грига для фортепиано с оркестром (с К. Кондрашиным).
Апрель, май. Концерты в Ленинграде и Москве с различными программами (Гайдн, Бетховен, Вебер, Лист, Шопен, Шуман, Брамс, Дебюсси; фортепианные концерты Моцарта, Прокофьева, Бартока).
Июнь. Первое выступление на британском фестивале в Олдборо: сольная программа — две сонаты Шуберта; виолончельные сонаты Брамса и Грига с М. Ростроповичем, четырехручные ансамбли с Б. Бриттеном.
21 июня. Открытие в «Гранж де Меле» ежегодного летнего фестиваля «Музыкальные празднества в Турени» (Равель, Скрябин, Прокофьев).
Июль. Концерты в Германии.
Август. Концерты в Англии и Шотландии.
Осень — начало зимы. Концерты в разных странах Европы и Канаде.
Декабрь. Исполнение концерта Грига в Париже (с Л. Маазелем). Концерты в СССР.
- 1965
Январь. Концерты в Москве и Ленинграде.
Февраль. Концерты в Праге и других городах Европы.
Март. Концерты в Италии.
Апрель, май. Концерты в США (вторая поездка). В программах: сонаты Бетховена (17, 18, 27, 28, 31), Вебера (3), Листа, Прокофьева (2), Скрябина (7, 9); Равель — «Отражения», «Благородные и сентиментальные вальсы»; Брамс, Шопен.
Июнь. На фестивале в Олдборо впервые выступает с Д. Фишером-Дискау (Брамс — «Песни Магелоны»). С Английским камерным оркестром под упр. Б. Бриттена играет Двадцать седьмой концерт Моцарта, выступает с Бриттеном в четырехручных ансамблях Шуберта, играет сольную программу.
3 июля на фестивале в Меле играет «Утреннюю серенаду» Ф. Пуленка с ансамблем 18-ти духовых под упр. Ж. Ф. Пайяра. В июле концертирует в Венгрии.
10, 12, 16 октября. Москва. Концерты памяти Г. Нейгауза (пять сонат Бетховена; произведения Шуберта, Листа, Шопена, Брамса, Франка).
- 1966
Январь. Концерты в Праге и Зальцбурге (сонаты Моцарта).
3 марта. Сонатный вечер с Д. Ойстрахом (Шуберт, Франк, Брамс).
Март, апрель. Концерты в Москве и других городах Союза.
Июнь, июль. Концерты в Чехословакии, Италии. Участие в фестивалях в Олдборо и Туре. В Сполето — запись Квинтета Шостаковича с Квartetом им. Бородина.
Осень, зима. Концерты в Италии.
20 декабря. Москва — Второй концерт Шопена (с Е. Светлановым).
- 1967
Февраль. Концерты в Венгрии и других странах Европы.
Весна. Концерты в СССР и Европе. Играл концерты Бартока, Прокофьева, Брамса.

- Июнь. В Олдборо играет концерты Бриттена и Моцарта (Двадцать второй, дир. Бриттен), выступает вместе с Бриттеном и Пирсом (сочинения Моцарта, Бриттена, Дебюсси); в сольных программах — Гайдн, Шопен, Дебюсси.
- 24 июля. Тур — сонатный вечер с Д. Ойстрахом. Там же — вокальные вечера с Д. Фишером-Дискау.
- Июль, август. Концерты в Италии, Венгрии и других странах.
- Осень, зима. Концерты в СССР.
- 12 ноября. Москва. Концерт Грига (с оркестром МГФ под упр. Д. Ойстраха).
- 1968 Январь. Зальцбург. Моцартовская программа.
- Февраль. Концерты в Ленинграде (Пятнадцатый концерт Моцарта с Р. Баршаем).
- Февраль, март. Концерты в Италии, Чехословакии. 1, 5 марта — Рим, сонатные вечера с Ростроповичем.
- Март, май. Концерты в СССР.
- 18 мая в Москве — концерт к 80-летию Г. Нейгауза (Фантазия Шумана, Прелюдии Дебюсси — II тетрадь).
- 5 июня в Бергене (родина Э. Грига) играет с местным оркестром под упр. Д. Ойстраха Концерт Грига (125-летний юбилей композитора).
- Июнь, июль — Тур, Меле.
- Август — играет Второй концерт Бартока с Е. Светлановым.
- Осень — концерты в Болгарии, Турции, Швеции, Англии.
- 4 декабря — Париж. Сонатный вечер с Д. Ойстрахом (Шуберт, Брамс, Франк, Бетховен).
- 28 декабря — Москва. Сонатный вечер с Д. Ойстрахом.
- 1969 Январь. Концерты в Ленинграде (исполнение I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха). Поездка за рубеж. В Зальцбурге играет Двадцать седьмой концерт Моцарта с Р. Баршаем, в Белграде — Концерт Грига с Ж. Здравковичем.
- Февраль — выступления в Италии, Испании и Португалии.
- Март — выступления во Франции.
- 2, 3 апреля — концерты в Париже, где исполняется I том «Хорошо темперированного клавира» Баха, этот же цикл повторен в Москве 20 и 21 апреля, затем летом — в разных городах Европы.
- 2 мая — премьера Сонаты для скрипки и ф/п Д. Шостаковича (с Д. Ойстрахом).
- Июнь, июль — концерты в Италии, Швейцарии и Франции. На фестивале в Турени исполняет концерты Баха с Р. Баршаем, выступает в ансамбле с выдающимся виолончелистом П. Фурнье.
- В августе концертирует в странах Средиземноморского побережья (9 и 14 августа два концерта в Баальбеке* с оркестром Лейпцигского Гевандхауза (дир. К. Мазур) — Второй концерт Брамса, и сольный — с программой из сочинений Шуберта, Шумана и Рахманинова).
- Осень. Концерты в Германии, Бельгии, Англии, Франции, Венгрии.

* Один из древнейших городов мира (на территории нынешнего Ливана), где сохранились руины величественного древнесирийского храма, посвященного богу Солнца.

- 15—17 сентября, Берлин — запись Тройного концерта Бетховена с Д. Ойстрахом, М. Ростроповичем и Берл. ФО под упр. Г. фон Караяна.
- 24—31 октября записывает в Париже с Л. Маазелем Второй концерт Брамса и Второй концерт Бартока, 3 ноября в Лондоне (с ним же) — Пятый концерт Прокофьева.
- 1970 5 января. Москва. Исполнение Тройного концерта Бетховена с участием Д. Ойстраха, М. Ростроповича и оркестра МГФ под упр. К. Кондрашина.
- Январь—апрель. Третья поездка в США.
- 29 января. Филадельфия. Исполнение с Филадельфийским оркестром (дир. Ю. Орманди) концертов Моцарта (Семнадцатый и Двадцать второй). В нью-йоркских концертах (март—апрель) исполняются вариационные циклы Бетховена, Шуберта (Вариации на тему Хюттенбреннера), Шумана (Симфонические этюды, «Пестрые листки»), Бартока (15 Венгерских крестьянских песен), другие произведения Шумана, Шопена, Шимановского, Прокофьева, Рахманинова. В Нью-Йорке и Филадельфии проходят несколько сонатных вечеров Ойстраха и Рихтера.
- 6, 7 мая. Москва. Сонатные вечера с Д. Ойстрахом (сонаты Бетховена); 10 и 12 — сольные программы.
- Июнь, июль. Концерты в Италии и Испании. Фестиваль в Туре.
- 17—31 июля. Зальцбург, Мюнхен. Записи «Хорошо темперированного клавира» (том I), вариационных циклов Бетховена, «Прекрасной Магелоны» Брамса (с Фишером-Дискау).
- Сентябрь, октябрь. Первая поездка в Японию.
- 24 ноября. Москва. Играет на гражданской панихиде по М. В. Юдиной.
- Декабрь. Концерты в Англии. В Олдборо (5 декабря) записывает концерт Бриттена под управлением автора.
- 1971 Январь. Концерты в Италии и Москве.
- 18 и 20 апреля в Ленинграде и Москве играет Концерт Бриттена с автором. В Туре — Двадцать четвертый концерт Моцарта.
- Июль. Концерты в Югославии и других странах.
- 1—29 сентября. Гамбург. Записывает на пластинки произведения Бетховена, Шумана, Шуберта, Брамса, Рахманинова.
- Октябрь—декабрь. Концерты в СССР, Польше, Италии, Германии.
- 1972 Январь — март. Концерты в СССР, Венгрии, Чехословакии. Выступления в ансамбле с Ойстрахом (сонаты Брамса, Бартока, Прокофьева, Бетховена).
- 3 апреля. Исполнение «Прометей» А. Скрябина с оркестром и хором под упр. Е. Светланова. (100-летие Скрябина).
- 9 апреля. Исполнение Камерного концерта А. Берга с О. Каганом и студенческим ансамблем МГК под упр. Ю. Николаевского.
- Лето. Концерты в Европе (на концерте 18 июля в Копенгагене присутствует Д. Шостакович).
- В нач. августа выступает в Зальцбурге с Фишером-Дискау (Песни Гуго Вольфа на стихи Э. Мёрике).

- Август, сентябрь. Зальцбург. Записи: «Хорошо темперированный клавир» (том II, частично), сонаты Шуберта (Девятнадцатая и Двадцать первая), концерт Шумана (с Р. Мути), сонаты для скрипки и фортепиано Брамса (№ 2), Бартока (№ 1) и Прокофьева (№ 1) (с Д. Ойстрахом).
- Сентябрь, октябрь. Концерты в Европе — программы из сочинений Скрябина, а также Шуберта (сонаты 19, 21), Мендельсона (Песни без слов), Шопена, Дебюсси.
- 1973 Февраль, март. Вена. Заканчивает запись II тома «Хорошо темперированного клавира». Исполняет его (все 24 пьесы) во многих концертах этого года.
Март. Концерты в Вене и Будапеште.
Май — Финляндия, Ленинград.
Лето. Меле, Париж и др. города Франции.
Октябрь. Лидерабенды с Фишером-Дискау (Варшава, Прага, Будапешт, Инсбрук — песни Г. Вольфа на стихи Мёрике).
- 1974 Апрель—июнь. Вторая поездка в Японию.
19 апреля в Токио Рихтер играет Сонату ор. 106 Бетховена («Hammerklavier»)* — в одной программе с сонатами ор. 90 и ор. 101. Эта программа была повторена примерно 15 раз в разных городах. В других концертах исполнялись сонаты Моцарта для ф/п и скрипки с О. Каганом (начало совместных выступлений).
Июль. Меле, Париж. Концерты с О. Каганом.
Октябрь, ноябрь. Концерты в Италии.
26—30 ноября — запись с Нац. оперным оркестром Монте-Карло концертов Шумана и Грига (дир. Л. фон Матачич).
Декабрь. Концерты в Венгрии, Чехословакии, Польше.
21, 22 — два концерта в Москве (Мясковский — Третья соната, Прокофьев — Восьмая соната, Шостакович — четыре Прелюдии и фуги).
- 1975 12 января. Москва. Бетховенский вечер в БЗК (сонаты 3, 4, 32). В том же месяце эта программа была повторена в двух ленинградских концертах, а затем — во многих зарубежных, где исполнялись также произведения советских и русских композиторов, избр. пьесы из «Хорошо темперированного клавира» Баха, сонаты Моцарта и Бетховена для скрипки и ф/п (с О. Каганом).
Март. Присвоено звание Героя Социалистического Труда.
Май. Москва. Сонатные вечера с О. Каганом.
31 мая и 2 июля в Кракове и Праге Рихтер играет Двадцать девятую сонату Бетховена (вместе с Третьей сонатой и тремя Багателями ор. 126). Эта программа была исполнена в Дюссельдорфе, Антверпене, Олдборо, Лондоне и др. городах.
27 октября. Москва. Сонатный вечер с О. Каганом памяти Д. Ойстраха.
- 1976 Зима, весна. Сонатные вечера с О. Каганом (Бетховен, Моцарт, Хиндемит).
Лето. Тур. Запись сонат Бетховена (1, 7). Мюнхен. Запись концерта А. Дворжака с К. Клайбером. Концерты в Германии, Франции, Чехословакии, Финляндии, Болгарии, Греции, Румынии.

* По имеющимся сведениям первые исполнения этой сонаты Рихтером прошли в Пушкинском музее и в зале одной из музыкальных школ Москвы.

- 10, 11, 15, 16 октября. Москва. Концерты в БЗК: Бетховен — сонаты 1, 7, 9, 12, Багатели; Шуман — «Венский карнавал»; Шопен — Полонез-фантазия, Четвертое скерцо, два вальса, четыре мазурки, Прелюдия Des-dur, Этюды eis-moll op.25/7, op.10/4; Дебюсси — прелюдии «Ветер на равнине», «Вереск», «Ундина»; Рахманинов — прелюдия gis-moll; Вагнер — «Листок из альбома». Советским телевидением было снято и показано четыре телефильма, посвященных этим концертам.
- Октябрь–декабрь. Еще около тридцати концертов в Италии и др. странах.
- 1977 Зима. Концерты в Москве, Польше и Берлине.
Март — двенадцать концертов в разных городах Франции.
С апреля по сентябрь Рихтер дает около пятидесяти концертов в Европе. Записывает с Д. Фишером-Дискау песни Шуберта (Тур, Зальцбург), с З. Кочишем — его же четырехручные пьесы (Хоэнемс, Австрия; программа была исполнена также на фестивале в Меле), с Р. Мути — Третий концерт Бетховена (Лондон). В Мюнхене записывает четыре Скерцо Шопена.
Избран почетным доктором Страсбургского университета.
3, 5, 7, 9 октября участвует в лидерабендах Фишера-Дискау в Москве и Ленинграде (Шуберт и Вольф), затем — в Гамбурге и др. городах Германии.
Декабрь — участвует в исполнении ансамблевых произведений П. Хиндемита и А. Берга с О. Каганом и ансамблем МГК под упр. Ю. Николаевского (более десяти концертов в Германии и Франции).
- 1978 Весна. Концерты в Москве — сольные, ансамблевые и с оркестром МГК под упр. Ю. Николаевского (Бах — Первый концерт и Пятый Бранденбургский, Хиндемит — Камерная музыка № 2, сонаты для скрипки и фортепиано с О. Каганом).
3 мая — концерт памяти Г. Нейгауза (Шуберт — сонаты 6, 18).
Лето. Концерты в Европе (Варшава, Тур, Мюнхен, Будапешт, Афины и др.).
Ноябрь. В доме графики Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина была открыта выставка «Музыкант и его встречи в искусстве» — 28 картин из личной коллекции Рихтера и Н. Дорлиак и из фондов московских музеев (работы В. Серова, П. Корина, Б. Кустодиева, П. Кончаловского, Р. Фалька, В. Шухаева, А. Трояновской, К. Магалашвили, А. Габричевского, А. Фонвизина, П. Пикассо, О. Кокошки и других художников XX века; к каждому портрету Рихтер сочинил краткую сопровождающую подпись).
Январь. Концерты в Париже, Туре, Страсбурге (шубертовская программа).
- 1979 Февраль, март. Поездка в Японию.
Апрель, май. Концерты в Лондоне, Париже, Варшаве и др. городах Европы. Записывает Двадцать второй концерт Моцарта с Р. Мути (Лондон, 4, 5 апреля).
5, 8 июня. Москва, БЗК, два концерта (в программе перво-

- го — Шуберт, Шуман, Дебюсси, второго — Прокофьев).
 Лето. Концерты в Европе — исполнение и запись сюит Г. Ф. Генделя (вместе с А. Гавриловым).
 Осень, зима. Концерты в Европе (Чехословакия, Австрия, Германия).
 5 ноября — большой домашний вечер, посвященный Нейгаузу.
- 1980
 Зима, весна. Концерты в СССР.
 28 января. Играет в МЗК на панихиде по С. Нейгаузу.
 Весна, лето. Концерты в СССР и Европе. Исполняет и записывает (Хоэнемс, 18 июня) с М. Копельманом, Д. Шебалиным, В. Берлинским и Х. Хертнагелем Forellen-квintет Шуберта.
 Июль. Концерты в музее-усадьбе Архангельское (под Москвой): Сюиты Г. Ф. Генделя (в концертах с участием А. Гаврилова), Концертино Л. Яначека (с оркестром под упр. Ю. Николаевского), Соната для альта и фортепиано Д. Шостаковича с Ю. Башметом, «Песни безумного муэдзина» К. Шимановского с Г. Писаренко (все произведения, кроме сюит Генделя, — «премьерные» в рихтеровском репертуаре).
 Осень — концерты в Европе.
 7 ноября. Концерт в Париже (Бетховен — сонаты 6-я, 7-я, 17-я и 18-я; 6-я — впервые в репертуаре, последняя из сонат Бетховена, игравшихся Рихтером в концертах).
 20 декабря. Москва, та же программа.
- 1981
 Зима, весна. Концерты в Японии. В программах — Бетховен, Прокофьев.
 9 мая. Москва, БЗК. В день закрытия I Международного Московского фестиваля Рихтер дает концерт из произведений Прокофьева.
 Лето. Концерты в Европе.
 20 июня. Тур (Меле). Концерт, в котором исполнена Первая соната Вебера и восемь Трансцендентных этюдов Листа.
 Осень. Концерты в Москве (с Ю. Башметом; с Квartetом им. Бородина).
 1 декабря — открытие 1-го фестиваля «Декабрьские вечера» в ГМИИ им. Пушкина. Концерт из произведений Н. Метнера (с участием О. Кагана и Г. Писаренко).
- 1982
 4 января. Москва. Заключительный концерт «Декабрьских вечеров» (Чайковский и Рахманинов).
 12 января. МЗК. Участие в вечере, посвященном 100-летию К. Н. Дорлиак, где исполнялись «Шесть хоров» С. Рахманинова для женского хора и ф/п и романсы Н. Метнера (Г. Писаренко).
 31 января. Москва. Исполнение двух квинтетов А. Дворжак с Квartetом им. Бородина.
 Май, август. Те же квинтеты играют в разных городах Украины, Чехословакии, Италии, Франции, в Люксембурге.
 4 июля. Меле. Концерт Рихтера и Фишера-Дискау (фортепианные пьесы Ф. Листа и С. Франка, вокальные циклы И. Брамса и Г. Вольфа).
 8 июля. Париж. Концерт из произведений Шостаковича (Альтовая соната и фортепианный квинтет).

- Август, сентябрь. Концерты в городах Германии, Австрии, Венгрии, Украины (Лист, Франк, Шостакович — Альбовая соната; в нескольких концертах исполняются Вторая соната и мазурки К. Шимановского.).
- Октябрь. Москва. Четыре концерта (в разных залах), посвященные 100-летию К. Шимановского (Вторая и Третья сонаты, мазурки; песни — Г. Писаренко).
- Октябрь, ноябрь — концерты из произведений К. Шимановского в Смоленске, Минске, Бресте, Молодечно, Лейпциге, Берлине, Париже, Нанте, Роландсеке, Вене (при участии Г. Писаренко и О. Кагана).
- 22, 23, 25, 26 ноября — четыре концерта из произведений Шимановского в Польше (Закопане и Варшава).
- 27 и 28 ноября — концерты в Рясно (Дворец культуры колхоза «Советская Белоруссия») и Минске (сонаты Моцарта с О. Каганом).
- Декабрь — фестиваль «Век Моцарта» в Пушкинском музее. Кроме выступлений в залах музея, Рихтер участвует в двух концертах, состоявшихся в детских муз. школах (№ 3 и № 10), вместе с В. Третьяковым, О. Каганом, Ю. Башметом и Н. Гутман (струнные и фортепианные квартеты Моцарта).
- 1983 14 января. Во вновь открывшемся в Москве «Рахманиновском» зале Рихтер дает концерт из произведений Чайковского и Рахманинова.
- Апрель. Мюнхен. Записывает пьесы Чайковского и Этюды-картины Рахманинова на двух пластинках.
- Весна, лето. Выступления в Европе и в СССР, большей частью в ансамблевых программах (квартеты Дворжака, Квартет A-dur Брамса, Трио Франка и Равеля). В Туре и Меле исполняется редко звучащая Фантазия К. Дебюсси для фортепиано и леворучный концерт Равеля (с оркестром «de Paris» под упр. Д. Баренбойма).
- Осень — несколько концертов в Москве (с Ю. Башметом, О. Каганом, Н. Гутман и Квartetом им. Бородина).
- Декабрь. На «Декабрьских вечерах» («Образы Англии») исполнен концерт D-dur Й. Гайдна (с Минским камерным орк., дир. Ю. Цирюк). Поставлена опера Б. Бриттена «Альберт Херринг» (в сотрудничестве с Б. Покровским, дир. В. Зива) — на русском языке впервые.
- 1984 Февраль, март. Концерты в Японии (в программах Чайковский и Рахманинов, Гайдн, Брамс, Шимановский, Дебюсси).
- Весна, лето. Концерты в Европе. В Туре и Меле впервые исполняются Трио ор. 97 и Квintет с духовыми Бетховена.
- На «Декабрьских вечерах» («Мастера XX века») исполнялись: с Ю. Башметом «Ласгунае» Б. Бриттена («Размышление о песне Дж. Доуленда «Слезы»), с Н. Гутман — его же Виолончельная соната, с О. Каганом и Н. Гутман — Трио (памяти И. Соллертинского) Д. Шостаковича, с ансамблем Ю. Николаевского — «Движения» И. Стравинского, с Л. Михайловым и Квartetом им. Бородина — «Еврейская увертюра» С. Прокофьева.
- Поставлена опера Б. Бриттена «Поворот винта».

Зима. Концерты в Венгрии и Германии.

15 февраля. Дрезден. Ф. Шуберт, «Зимний путь» — первое выступление в ансамбле с П. Шрайером.

Весна. Концерты в Чехословакии, Германии, Венгрии, Москве: Гайдн, Дебюсси, Хиндемит (с Ю. Башметом), Шостакович (с ним же и с О. Каганом), Прокофьев.

20 марта. Москва, БЗК. Сонаты Шуберта (18-я) и Прокофьева (8-я), Прелюдии и фуги Шостаковича (19—22).

7 апреля. Будапешт. П. Хиндемит — «Ludus tonalis», Вторая соната.

Май. Концерты в Москве (Гайдн, Дебюсси, Хиндемит, Шостакович).

К 70-летию Рихтера вышел телефильм «Хроники Святослава Рихтера» (режиссер А. Золотов, оператор-постановщик и руководитель съемочной группы С. Чекин).

Лето. Турень, Франция и другие страны. В программах — музыка XX века: Барток, Бриттен, Стравинский, Хиндемит, Шостакович.

Награжден французским орденом «За заслуги в области искусства и литературы» (вместе с М. Плисецкой).

Декабрь. Участие в фестивале «Мир романтизма»: «Зимний путь» с П. Шрайером (10 декабря), Шопен — виолончельная соната с Н. Гутман; шумановская программа с участием Л. Берлинской, Ю. Башмета, А. Камышева; Квintет и Трио Шумана (31 декабря).

Январь. Концерты в Москве.

Весна. Около сорока концертов в Чехословакии, Югославии, Италии. Впервые для себя играет Вариации на тему Паганини И. Брамса.

Июнь, июль. Концерты в Голландии, Дании, Франции, Германии, Швеции, Финляндии.

20—22 июля. Концерты в Ленинграде (три программы), которыми началась четырехмесячная концертная поездка по России (с заездом в Японию, где Рихтер, наряду с сольными программами, играл в ансамблях с О. Каганом, Ю. Башметом и Н. Гутман). В ходе этой поездки Рихтер играл более чем в 50 городах и поселках севера Европейской части СССР, Поволжья, Урала, Казахстана, Сибири и Дальнего Востока.* В программах — Гайдн, Бетховен, Шуман, Брамс, Шопен.

14 декабря. Возвращение в Москву.

29, 30 декабря. «Декабрьские вечера» — Трио П. Чайковского.

31 декабря. Квintет С. Франка.

* Перечислим (следуя, в основном, записям В. Чемберджи) географические пункты этой поездки: Новгород, Псков, с. Карево (родина Мусоргского), Вел. Луки, Наумово, Ржев, Калинин, Орехово-Зуево, Лакинск, Владимир, Суздаль, Горький (ныне Нижний Новгород), Чебоксары, Казань, Брежнев (ныне Набер. Челны), Уфа, Челябинск, Курган, Петропавловск, Новосибирск, Красноярск, Иркутск, Улан-Удэ, Чита, Хабаровск. После Хабаровска — Япония, далее — обратный путь: Хабаровск, Комсомольск-на-Амуре, Нов. Ургал, Чегдомын, Чита, Улан-Удэ, Иркутск, Тайшет, Красноярск, Саяногорск, Абакан, Шушенское, Новокузнецк, Кемерово, Барнаул, Рубцовск, Усть-Каменогорск, Семипалатинск, Павлодар, Караганда, Целиноград (ныне Акмола), Кокчетав, Актюбинск, Кустанай, Уральск, Петропавловск, Магнитогорск, Энгельс, Саратов, Пенза, Рязань, Коломна.

- 1987 Зима. Концерты в Италии. В Мантуе (14—21 февраля) Рихтер записывает сонаты Гайдна.
Ухудшение здоровья. После операции в мае (Хельсинки) — концерты в Меле (июнь) и Москве (декабрь) — пьесы Листа.
- 1988 Зима, весна. Концерты в Германии. В программах — Шопен, Лист, Брамс.
12–13 апреля. Москва. Принимает участие в концертах, посвященных 100-летию Нейгауза: «Прометей» А. Скрябина (дир. Е. Светланов).
Лето. Париж, Нант, Меле, Тур. Выступления в Германии и Чехии. С К. Эшенбахом дважды (6 и 7 июля) играет Первый концерт Бетховена.
Июль, август. Концерты (более двадцати) в городах Украины, России, Казахстана, Узбекистана, Киргизии. В программах — Моцарт, Лист, Брамс. (Впервые играет в концертах «Вариации и фугу на тему Генделя» И. Брамса.)
Сентябрь, октябрь. Седьмая поездка в Японию.
В ноябре и декабре играет в Москве (с Кварт. Бородина) Квнтет Франка. Всего за год сыграно примерно 80 (возможно, больше) концертов.
- 1989 Январь–март. Концерты в Европе (Италия, Австрия, Англия) с новыми программами из сочинений композиторов XX века: Барток, Химдемит, Шимановский, Стравинский, Веберн. Исполняются также Прокофьев, Шостакович, Шуберт (Восемнадцатая соната), Шуман, Моцарт, Шопен (этюды). После концерта в Лондоне 29 марта — длительный перерыв в выступлениях, вызванный ухудшением здоровья. Апрель — операция на сердце (Цюрих). Лечение, отдых.
- 1990 Январь–март. Концертирует во Франции (главным образом в маленьких городах), Испании. Впервые в программах — Экспромты Шопена и этюды Дебюсси. Второй перерыв в концертной деятельности — до конца года.
- 1991 Январь, февраль. Двадцать концертов с баховскими программами в Италии, Франции и Испании (почти все — в маленьких городах).
Март, апрель. Те же программы в Германии, Австрии, Чехии, Польше. В конце апреля Рихтер приехал в Россию, где дал около десяти концертов в Москве и Петербурге.
27 апреля. Концерт памяти Б. Пастернака (Бах, Моцарт, Бетховен — Соната ор. 111).
20 мая. Концерт памяти Г. Нейгауза (Бах, четыре Английские сюиты).
21 мая. Участие в концерте памяти А. Сахарова.
Лето, осень. Концерты в Европе, большинство — с баховскими программами; в других программах — Моцарт, Бетховен (последние сонаты).
Декабрь, Пушкинский музей. Три виолончельные сонаты (Сен-Санс, Прокофьев, Бриттен) с Н. Гутман. Концерт памяти Д. Журавлева.
- 1992 Февраль. Начало концертного сезона в Европе, продолжавшегося практически без перерыва до середины ноября. Считая выступления в Пушкинском музее в декабре, Рихтер сыграл в этом году примерно 100 концертов (возможно, ровно 100), в основном с сольными программами, а

также в ансамблях с Н. Гутман, Е. Леонской (сонаты Моцарта-Грига), М. Копельманом и В. Берлинским (Трио Бетховена), квартетом духовых П. Морагеса (Квинтет Бетховена) и с оркестрами под упр. П. Шрайера (Берлин, концерты Баха) и Л. Николаева (те же концерты и концерт Моцарта).

Весна. Концерты в Испании, Италии, Австрии, Германии, Бельгии, Англии.

15 мая. Концерт памяти Марлен Дитрих в Мюнхене (Гайдн — Анданте с вариациями, Бетховен — Соната ор. 110, Шопен — Полонез-фантазия, Скрябин — поэма-ноктюрн, Две мазурки ор. 40, Равель — «Долина звонов», Дебюсси — «Остров радости». Концерт записан радио Баварии).

23 мая. Оксфордский университет присуждает Рихтеру звание почетного доктора музыки.

Лето. Англия, Франция, Италия.

Осень. Италия, Швейцария, Франция, Голландия, Германия. 2 сентября — Римини. Концерт памяти Артура Рубинштейна (Шопен, Скрябин).

Декабрь. Участие в программах фестиваля, посвященного Бетховену и Рембрандту.

1993

Январь. Концерты в Италии.

Май. В Вене и Шветцингене играет впервые концерты К. Сен-Санса (Второй) и Д. Гершвина (вместе с Пятым концертом Сен-Санса, исполнявшимся еще в 50-е гг.). Эти концерты, а также Двойной концерт Ф. Пуленка (с Е. Леонской) играют в течение года в разных городах Европы, в частности, в Туре (22, 24 и 26 июня — с Латвийским нац. оркестром под упр. П. Мяги) и Лейпциге (15 сентября с оркестром Гевандхауз и К. Мазуром).

Начиная с июля исполняются программы, посвященные творчеству Э. Грига (150 лет со дня рождения): «Лирические пьесы», Романсы (Г. Писаренко), сонаты Моцарта-Грига в сопровождении 2-го ф/п. Концерты с этими программами прошли в Баден-Бадене, Праге, Москве, Хельсинки, Стокгольме, Осло, Ленинграде, Афинах, Будапеште и других городах.

Кроме перечисленного исполнялись также концерты Баха и Моцарта, сольные программы из произведений Баха, Бетховена, Шуберга, Дебюсси. Всего за этот год Рихтером было сыграно более 60 концертов, около десятка из них записаны на пластинки.

1994

Конец января — начало апреля: гастроль в Японии (более 20-ти концертов, в которых исполнялись избр. «Лирические пьесы» Грига наряду с произведениями Шопена, Франка, Равеля, Прокофьева, Рахманинова).

3 марта в Токио с орк. «Синсей Нихон» под упр. Р. Баршья Рихтер играет три концерта Моцарта (1-й, 5-й и 18-й) — последнее выступление с оркестром, записанное на пластинку.

18 и 20 апреля — два концерта (с оркестром и сольный) в Сеуле.

Май–июль. Концерты в Германии, Австрии, Швейцарии, Франции.

18 июня. Последнее выступление на фестивале в Меле (Квинтет Шумана).

- 22 июня. Последнее выступление в Париже (Вторая соната Прокофьева, Седьмая Скрябина, «Отражения» и «Благодарные и sentimentальные вальсы» Равеля).
- Июль — начало совместных выступлений с А. Люцевичем, с которым исполняются (прежде не встречавшиеся в рихтеровских программах) Вариации на тему Бетховена для двух ф/п М. Регера.
- 3 июля в Кройте Рихтер открывает фестиваль памяти Олега Кагана (сонаты Гайдна и Бетховена, Вариации Регера — с А. Люцевичем).*
- Июль. В дни проведения 2-го музыкального фестиваля Тарусского фонда городская Дума Тарусы избрала Рихтера почетным гражданином города.
- Фирмой «Philips» выпущен комплект из 21 компакт-диска, содержащий (ранее не печатавшиеся) записи игры Рихтера с концертов 1963—1991 гг.
- Осень, зима. Выступления в Италии, Германии.
- 20 сентября в Милане играет Первый концерт Бетховена с Берлинским ФО под упр. В. Ашкенази.
- 10 октября. Венеция. Концерт памяти Нейгауза (пять сонат Бетховена: № 8—12).
- Всего за 1994-й год Рихтером сыграно более 60 концертов (9 из них записаны на пластинки).
- 1995
 Январь. Присутствует на премьерной постановке «Валькирии» Р. Вагнера в Миланском театре «La Scala» (дир. Р. Мути).
 Январь, февраль. Концерты в Италии, Испании, Португалии (Гайдн, Вебер, Бетховен, Шопен, Равель, Прокофьев).
 16 февраля — концерт в музее Прадо.
 Март — концерты в Австрии и Германии.
 28 марта в Бремне состоялся последний публичный концерт Рихтера (три сонаты Гайдна и Вариации ор. 68 для двух ф/п. Регера — с А. Люцевичем).
 Ухудшение здоровья. Отмена предполагавшейся поездки в Россию. Операция, лечение (Париж).
 Осень, зима. Встреча в Париже с режиссером Б. Монсенжоном, первые беседы, замысел и подготовка будущего телефильма. Возобновление занятий за инструментом.
- 1996
 Зима. Поездка в Японию; заболевание, вынудившее Рихтера вернуться в Европу. Длительное лечение во Франции, Германии и Италии.
 Осень. Рихтер и Дорлиак живут в Антибах (Средиземноморское побережье Франции) в квартире отца Б. Монсенжона. Работа над телефильмом «Рихтер непокоренный»**.
- 1997
 Зима, весна. Завершение работы над телефильмом.
 Апрель—июнь. Рихтер и Дорлиак живут в Париже.
 6 июля. Возвращение в Москву.
 1 августа. Рихтер скончался от сердечного приступа.
 4 августа. Прощание в Пушкинском музее. Отпевание в церкви Ивана Воина. Похороны на Новодевичьем кладбище.

* По-видимому, это последний из концертов Рихтера, записанных на пластинку (фирмой «Live classics»), не считая, конечно, частных — любительских — записей с концертов более позднего времени.

** Авторское название. В некоторых странах фильм демонстрировался под названием «Загадка Рихтера».

Библиография

I. ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ С. РИХТЕРА

1. О Прокофьеве//Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания.— М., 1961. С. 455—470.
2. Три ответа на вопросы о сонате Бетховена оп. 57 («Аппассионата»): Беседа с Д. Благим//Пианисты рассказывают.— М., 1979. С. 137—140.
3. Несколько мыслей о советской музыке//Там же. С. 127—131.— М., 1988. (Впервые — в ж. «Сов. музыка». — 1956. № 1).
4. Все приходит в последний момент (фрагменты брошюры серии «Музыканты в беседах», выпущенной в изд-ве «Анри Литольф» в нач. 80-х гг. Ю. Майер-Йостеном)/Пер. с нем.//Муз. жизнь. 1996. № 3—4.
5. Письмо А. Б. Гольденвейзеру (15 июня 1961 г.)/Тольденвейзер А. Б. Статьи. Материалы. Воспоминания.— М., 1969. С. 315.

II. КНИГИ, МОНОГРАФИИ, СБОРНИКИ

1. Дельсон В. Святослав Рихтер.— М.: Гос. муз. изд-во. 1961. 121 с.
2. Цыпин Г. Святослав Рихтер.— М.: Музыка, 1987. 31 с.
3. Чемберджи В. В путешествии со Святославом Рихтером.— М.: Культура, 1993.
4. Аджемов К. Незабываемое.— М.: Музыка, 1972. С. 88—103.
5. Гаккель Л. Для музыки и для людей//Рассказы о музыке и музыкантах, 1973. С. 124—150.
6. Гаккель Л. Декабрьские лекции.— М.: ВГИБ «Союзрекламкультура», 1991. 76 с.
7. Гаккель Л. Девяностые. Конец века глазами петербургского музыканта.— СПб.: КультИнформПресс, 1999. С. 110—112, 121, 122, 156, 157, 183—188, 231—234.
8. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты.— М.: Сов. композитор, 1990. С. 299—301.
9. Журавлев Д. Жизнь. Искусство. Встречи.— М., 1985.
10. Золотов А. ...Листопад, или В минуты музыки.— М.: Современник, 1989. С. 230—264.
11. Коган Г. Вопросы пианизма.— М.: Сов. композитор, 1968. С. 375—381, 445—454.
12. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2.— М.: Сов. композитор, 1972. С. 78—83.
13. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства.— М.: Сов. композитор, 1983. С. 114—199.
14. Мильштейн Я. Статьи, воспоминания, материалы.— М.: Сов. композитор, 1990.

15. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры.— М.: Гос. муз. изд-во, 1961.
16. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям.— М.: Сов. композитор, 1983.
17. Нейгауз С. Воспоминания. Письма. Материалы.— М.: Сов. композитор, 1988.
18. Рабинович Д. Портреты пианистов.— М.: Сов. композитор, 1962. С. 228—267.
19. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 1 (см. «Указатель имен»).— М.: Сов. композитор, 1979.
20. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 2.— М.: Сов. композитор, 1981.
21. Светланов Е. Музыка сегодня.— М.: Сов. композитор, 1979. С. 246—249.
22. Фишер-Дискау Д. Отзвуки былого/Пер. с нем.— М.: Музыка, 1981.
23. Хентова С. О музыке и музыкантах наших дней.— М., Л.: Сов. композитор, 1976. С. 205—217.
24. Юзефович В. Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом.— М.: Сов. композитор, 1978. (Русский вариант). С. 295—300.
25. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4.— М.: Музыка, 1976. С. 28—39*.

III. ЖУРНАЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

«Советская музыка»

1. Цыпин Г. Святослав Рихтер//1975. № 3.
2. Кондрашин К. Явление уникальное//1975. № 7.
3. Гаккель Л. Рихтер Бетховена//Там же.
4. Горностаева В. Интерпретируя романтиков//Там же.
5. Коган Г. Гордость советского искусства//Там же.
6. Гаккель Л. С. Рихтер играет Восьмую сонату Прокофьева//1978. № 4.
7. Скавронский А. Рихтеровские шубертиады//1978. № 9.
8. Нестьева М. Реплика себе//Там же.
9. Скавронский А. Ценности, принадлежащие миллионам//1980. № 4.
10. Гайдамович Т. Встречи с Мастером// 1980. № 12.
11. Зарудко В., Лихт В. Грандиозный музыкальный праздник//1981. № 1.
12. Зетель И. Пример подлинного наставничества//Там же.
13. Кочиш З. ...Сильное, чарующее влияние//1981. № 8.
14. Давлекамова С. Репетирует Святослав Рихтер//1983. № 2.
15. Белый П., Бежин Л. Диалоги о Рихтере//1983. № 11.
16. Юзефович В. «Созвучия» рихтеровских фестивалей//Там же.
17. Маранц Б. Три программы в Горьком//Там же.
18. Нейгауз С. Нравственная высота, величие духа//1985. № 6.
19. Покровский Б. Музыка... Театр... Живопись//Там же.
20. Башкиров Д. Безграничность ощущения музыки//Там же.
21. Щекин-Кротова А. Родство душ. Святослав Рихтер и Роберт Фальк//Там же.
22. Кочиш З. В рубр. «Поздравляют зарубежные музыканты»//Там же.
23. Тавастшерна Э.//Там же.
24. Фишер-Дискау Д., Варади Ю.//Там же.
25. Юзефович В. К пятилетию «Декабрьских вечеров»//1985. № 12.
26. Чемберджи В. Святослав Рихтер. «В моей поездке нет ничего удивительного»//1987. № 4—6.

* В сборнике помещена стенограмма показательного урока и лекции для педагогов Г. Нейгауза 3 декабря 1937 года и 19 декабря 1938 года; на уроке Рихтер играл Одиннадцатую и Тридцать первую сонаты Бетховена.

27. Юзефович В. Чайковский в музее имени Пушкина//1987. № 5.
28. Хитрук А. О чем играет Рихтер. 1991. № 8.

«Музыкальная жизнь»

1. Мильштейн Я. Фильмы о Святославе Рихтере//1978. № 9.
2. Кончин Е. Музыкант и его встречи в искусстве//1978. № 11.
3. Попов И. Это — Рихтер!//1983. № 14.
4. Журавлев Д. Щедрость таланта//1985. № 5.
5. Антонова И. Художник//Там же.
6. Чекин С. Глазами кинокамеры//Там же.
7. Гаврилов А. Великий мастер фортепиано//Там же.
8. Каган О. Учитель//Там же.
9. Башмет Ю. Блистательный ансамблист//Там же.
10. Виленская М. Комната Рихтера в школе искусств//Там же.
11. Шерихова Г. Ответить духовной жажде//1987. № 7.
12. Каверин В. Человечество без музыки жить не может... [Запись беседы Г. Осипова]//1987. № 8.
13. Шерихова Г. Оправдание риска. «Декабрьские вечера-87»//Там же.
14. Шерихова Г. Время прозрения — время надежд. «Декабрьские вечера-88»//1989. № 6.
15. Шерихова Г. Испытание верности. «Декабрьские вечера-91»//1992. № 5—6.
16. Алиханова Н. Надо уметь слушать музыку мира. [Беседа А. В. Щекин-Кротовой]//1992. № 4.

Другие журналы

1. Журавлев Д. Страсть совершенства//Огонёк. 1985. № 12.
2. Зимянина Н. О Рихтере // Юность. 1984. № 1.
3. Мильштейн Я. Записи Святослава Рихтера//Мелодия. 1981. № 3.
4. Чемберджи В. Врываясь в мировой оркестр // Наше наследие. 1998. II.
5. Шнитке А. Святослав Рихтер // Музыка в СССР. 1985. Июль—сент.

Именной указатель

- Аввакум, протопоп 76, 234
Аврелий, Марк 107
Аджемов, К. Х. 12, 57, 74, 78,
87, 179, 219, 220, 266, 270
Айвз, Ч. 162
Айхендорф, Й. 260
Акока, А. 72
Александр III 237
Александров, А. Н. 61
Александров, Г. В. 33
Алехин, А. А. 123
Алпатов, М. В. 114
Альбер, Э. д' 65
Амосов, Н. П. 164
Андроников, И. Л. 179
Анеерме 65
Антонова, И. А. 26, 105, 182,
229, 231, 238, 240, 244, 249,
251, 262
Арп 222
Аррау, К. 157, 159
Артамонов, Е. И. 198
Архипова, И. К. 105, 222, 251
Асафьев, Б. В. 42
Асмус, В. Ф. 114, 176
Асталощ, Ш. 155, 157
Астафьев, В. 73
Аттль, О. 22
Ахвледзиани, Е. Д. 23, 113
Ахломов, В. П. 206, 237
Ахматова, А. А. 73, 90, 91, 100,
114, 179, 249, 254, 258, 278,
283
Ашкенази, В. Д. 239, 264
- Бабель, И. Э. 32
Байдуков, Г. Ф. 125
Бальзак, О. де 213
Бамбри, Г. 222
Баренбойм, Д. 222, 226, 264
Баринова, Г. В. 96
Барсова, В. В. 40
Барток, Б. 57, 62, 64, 65, 71,
82, 89, 176, 189, 194, 206,
226, 278, 285
Барышников, М. Н. 239
Баршай, Р. Б. 198, 199
Бах, И.-С. 11, 17, 24, 43, 51, 65, 67,
69—71, 74, 87—89, 92, 96, 100,
102, 103, 110, 113, 117, 123,
125, 135, 138, 140, 156, 164—
166, 171, 173, 176, 186, 194,
196, 197, 199, 206, 208, 215,
226, 228, 233, 241, 242—246,
250—252, 256, 260, 266, 286—
288, 300, 302, 303
Башкиров, Д. А. 83, 159
Башмет, Ю. А. 96, 105, 149, 151,
153, 170, 176, 177, 179, 181,
182, 198, 207, 210, 211, 222,
224, 226, 246, 255, 256, 260—
262, 269, 283, 287
Беккет, С. 26
Беллини, В. 230
Белов, В. С. 133
Бенедетти Микеланджели, А. 17,
111, 112, 141, 146, 222, 231,
258, 287
Бербернах, К. 230
Берг, А. 153, 207
Берггольц, О. Х. 73
Берио, Л. Г. 263
Берлинская, Л. В. 261
Берлинский, В. 226, 262
Берлиоз, Г. 172
Бернстайн, Л. 179, 224
Бетховен, Л. ван 40, 49, 51, 57,
64, 65, 69, 74, 76, 96, 101, 107,
117, 127, 135, 141, 159, 162—
166, 170, 173, 179, 184, 186,
187, 189, 193—195, 198, 201,
205, 208, 215, 221, 226, 231,
234, 254, 258, 261, 265, 269,
271, 284, 287 — 289, 298, 300,
303
Бизе, Ж. 219, 230, 249

- Бингялис, П. 259
 Битов, А. Г. 182
 Блок, А. А. 26, 45, 97, 115, 143, 204, 254
 Блуменфельд, Ф. М. 111
 Бодлер, Ш. 296
 Болдырев, Н. Ф. 126, 286
 Бор, Н. 301
 Борисов-Мусатов, В. Э. 255
 Бородин, А. П. 96
 Босх, И. 90, 242
 Ботвинник, М. М. 124, 125
 Бошнякович, О. Д. 272
 Браманте, Д. 35, 110
 Брамс, И. 16, 59, 65, 74, 92, 99, 117, 141, 155, 159, 160, 164—166, 179, 183, 186, 187, 189—191, 193—195, 198, 203, 208, 226, 227, 233, 247, 271, 284, 288, 300
 Браунинг, Д. 162
 Брейгель (Старший), П. 11, 296
 Брендель, А. 17
 Бриттен, Б. 154, 177, 186—188, 206, 217, 222, 226, 243, 245, 252, 253, 257, 261, 263, 264, 267, 278, 288, 294, 298
 Бродский, И. 9, 239
 Брошкевич, Е. 157
 Брылева, Е. 260
 Брюсов, В. Я. 234
 Буаль, П. 216
 Бузони, Ф. 17, 54, 63, 64, 65, 103, 107, 111, 117, 121, 123, 124, 125, 147, 269
 Букстехуде, Д. 173
 Булгаков, М. А. 25, 26
 Булгакова, Е. С. 24
 Булез, П. 222, 226
 Булерт, Ж. 72
 Бунин, И. А. 24, 126
 Бургхаузер, Г. 201
 Бурдель, Э. 222, 224
 Бэлза, И. Ф. 121
 Бюлов, Г. фон 51, 117, 123, 155

 Вавилов, С. И. 76
 Вагнер, Р. 21, 26, 30, 31, 37, 56, 65, 70, 99, 111, 113, 131, 230, 299
 Вайль, К. 230
 Вальтер, Б. 64
 Ван Гог, В. 9, 221, 242, 260
 Василенко, С. Н. 42
 Вахтин, Б. 237
 Вебер, К. М. фон 194, 226, 229, 255
 Веберн, А. 285
 Ведерников, А. И. 56, 57, 62, 63, 74, 88, 89, 92, 111, 119, 199
 Верди, Дж. 21, 65, 99, 201, 230, 258
 Вергинская, А. А. 253
 Вийон, Ф. 218, 276
 Вилье де Лиль-Адан 67
 Вильмонт (Вильям-Вильмонт), Н. Н. 114
 Вирсаладзе, Э. К. 105, 222, 246
 Вицинский, А. В. 127
 Вишневская, Г. П. 190
 Влади, М. 180, 259
 Воан-Уильямс, Р. 253
 Вознесенский, А. А. 97, 114
 Войнович, В. Н. 239
 Волохова, Н. Н. 204
 Волошин, М. А. 285
 Вольф, Г. 190, 226, 294
 Воробьев, К. Д. 73
 Ворожцова, М. 261
 Ворошилов, К. Е. 76, 77
 Врубель, М. А. 116, 242
 Высоцкий, В. С. 179, 259, 283
 Вьётан, А. 155

 Габричевский, А. Г. 114, 121
 Гаврилов, А. В. 207, 222
 Гайдамович, Т. 207
 Гайдн, Й. 89, 125, 140, 155, 159, 163, 166, 173, 181, 183, 194, 208, 233, 234, 260, 282, 284, 288, 300, 305
 Гаккель, Л. Е. 11, 13, 34, 35, 42, 59, 76, 85, 89, 91, 97, 126, 160, 162, 163, 179, 184, 206, 233, 238, 245, 246, 248, 250, 252, 253, 265, 269, 275, 279, 282, 283, 296
 Гарди, Т. 187
 Гварнери, Дж. 267
 Гедда, Н. 222, 230
 Гедике, А. Ф. 12, 63, 84, 88, 92, 100, 103, 111
 Гейне, Г. 102
 Гендель, Г. Ф. 123, 138, 155, 174, 207, 247, 300
 Гergiев, В. 290
 Гершвин, Дж. 174, 226, 228, 288, 289, 292
 Гессе, Г. 63, 104, 123, 138, 197
 Гёте, И. В. 33, 64, 123, 197, 283
 Гизекинг, В. 65, 157
 Гилельс, Э. Г. 17, 21, 32, 39, 43, 44, 85, 87, 111, 114, 117, 119, 121—124, 126, 140, 146, 157—159, 234, 283
 Гинзбург, А. Г. 178
 Гинзбург, Г. Р. 21
 Глазунов, А. К. 151

- Глинка, М. И. 33, 102, 125, 166,
228, 265, 294
Гнесина, Е. Ф. 77, 78, 84
Гобокен, А. 305
Гоген, П. 240, 242
Гоголь, Н. В. 25, 26, 30, 31,
156, 252
Годовский, Л. 111, 112, 117,
121, 125, 289
Гойя, Ф. 195, 269, 276
Гольденвейзер, А. Б. 76, 84,
100
Гольдин, Л. 100
Гомер 108
Горовиц, В. С. 65, 124, 155—
157, 162, 175, 198, 221, 233,
258
Горяев, В. 57
Гофман, И. 63—65, 111, 117,
123, 125, 126, 140, 146, 156,
158, 162, 221, 289
Гранин, Д. 45
Гретри 64
Григ, Э. 11, 12, 16, 18, 140, 154,
179, 187, 189, 194, 198, 228,
233, 281, 288, 300, 305
Гринберг, М. И. 17, 21, 32, 100
Губайдулина, С. А. 254
Гульд, Г. 47, 67, 110, 111, 156,
175, 179, 194, 202, 258, 269,
293, 301
Гуно, Ш. 230
Гутман, Н. Г. 71, 105, 125, 152,
153, 174, 177, 187, 198, 222,
226, 246, 256—258, 261, 262,
287, 288, 294
Гюго, В. 223
- Дакен 173
Даль, О. А. 71, 283
Даниэль, Ю. М. 239
Данте, Алигьери 113, 125, 302
Дворжак, А. 164, 194, 234, 300
Дебюсси, К. А. 24, 56, 64, 65, 69,
74, 93, 102, 104, 117, 123,
147, 157, 163—165, 176, 182,
183, 186, 188, 194, 197, 214,
218, 220, 221, 226, 228,
233—235, 243, 244, 255, 266,
271, 275, 276, 288, 300
Делакруа, Э. 219
Дельсон, В. Ю. 22, 42, 77, 78,
114, 118, 147, 149, 157, 160
Дементьева, Н. 105
Денисов, Э. В. 254
Джеймс, Г. 187
Джорджеску, Дж. 159
- Диккенс, Ч. 30, 187
Дитрих, М. 105
Дихтер, М. 162
Добржанская, Л. И. 71
Добронравов, Б. Г. 55
Доде, А. 219
Долуханова, З. А. 102, 103, 105
Доницетти, Г. 230
Дорлиак, Д. 98, 105, 154
Дорлиак, К. Н. 98, 99
Дорлиак, Н. Л. 9, 26, 49, 69, 91,
92, 96—105, 111, 130, 135,
144, 189—191, 202, 244, 251,
259—262, 281, 282, 290—293,
305
Достоевский, Ф. М. 123
Доуленд, Дж. 253
Драгунский, В. Ю. 91
- Житков, Б. С. 91
Журавлев, Д. Н. 26, 114, 180—
182, 186, 207, 244, 258, 259,
288
Журавлева, Н. Д. 47, 105, 181
- Заболоцкий, Н. А. 271, 302
Завадский, Ю. А. 84
Зак, Я. И. 17, 43, 44, 111, 119
Зандерлинг, К. 186
Зива, В. 256, 260
Зилоти, А. И. 299
Зимянина, Н. 111, 152, 154, 210,
216
Золотов, А. А. 105, 128, 130, 174,
182, 190, 202, 252, 269
Золя, Э. 26, 235
Зощенко, М. М. 90, 91
- Ивашкевич, Я. 128
Игумнов, К. Н. 21, 53, 57, 84, 100,
126, 203, 266, 270, 272
Изаи, Э. 227
Иоффе, А. И. 164
- Йохум, О. 159, 171
Йо-Йо Ма 197
- Кабалевский, Д. Б. 34
Кавабата Ясунари 197
Каверин, В. А. 179
Каган, О. М. 71, 96, 152, 160, 174,
177, 189, 198, 207, 222, 226,
231, 244, 256—258, 260, 261,
287, 288, 294
Казадезюс, Р. 233
Казальс, П. 64, 194, 252
Кайзер, И. 142
Калинковицкая, Е. Е. 130
Камышев, А. 261

- Канчели, Г. 254
 Кант, И. 119, 121
 Капабланка, Х. Р. 34, 123
 Капица, П. Л. 179, 269
 Караян, Г. фон 186, 224, 258, 298
 Каргышева, Д. А. 192
 Карузо, Э. 156
 Кафка, Л. Ф. 26
 Кейдж, Д. 276
 Кемпф, В. 157
 Кетчен, Дж. 157
 Киврин, В. 254
 Кин 156
 Кисин, Е. И. 255
 Клайберн, Х. Л. (Ван) 85, 120, 158, 159, 162, 179, 201
 Книппер-Чехова, О. Л. 83, 92, 179
 Кнушевицкий, С. Н. 189
 Коган, Г. М. 123, 124, 129, 140—142, 147, 265
 Коган, Л. Б. 54, 102, 138, 258
 Козловский, И. С. 244, 251
 Кокошка, О. 205
 Колобов, Е. В. 290
 Кондратьев, С. 49
 Кондрашин, К. П. 37, 79, 92, 155, 158, 165, 176, 183, 234, 239
 Кондрашов, С. 191
 Копельман, М. 226, 261
 Корин, П. Д. 203
 Корто, А. 47, 227, 233
 Кочиш, З. 207, 211, 222
 Крайнев, В. В. 113
 Крамской, И. Н. 176
 Краузе, Т. 222, 230
 Крейн 61
 Краснопевцев 23
 Крейслер, Ф. 17, 155, 158, 162, 227, 242
 Кремер, Г. М. 222, 239
 Крымова, Н. 182
 Крыса, О. 222
 Кторов, А. П. 55
 Кубелик, Я. 156
 Кулау, Ф. 30, 31
 Курмангалиев, Э. 260
 Кустодиев, Б. М. 202, 219

 Лайнсдорф, Э. 159, 160
 Ламм, П. А. 60
 Ласкер, Э. 123
 Лебедев, Е. А. 9
 Леви-Строс, К. 12, 173, 226, 270
 Левин, И. А. 84
 Левина-Бесси, Р. 160
 Левитан, Е. А. 159
 Левитан, И. И. 221, 243, 252, 256, 260
 Лем, С. 173, 180
 Лемешев, С. Я. 40
 Ленау, Н. 260
 Леонардо да Винчи 215
 Леонская, Е. 222, 226
 Лермонтов, М. Ю. 123, 209
 Лесков, Н. С. 26, 149
 Лешгорн, К. 30
 Ли Бо 197
 Ли, Н. 256
 Ливанов, Б. Н. 114
 Лилл, Дж. 159
 Линд, Ж. 25
 Липатти, Д. 17
 Лист, Ф. 24, 32, 33, 55, 60, 64, 65, 78, 87, 88, 94, 96, 123, 125, 140, 151, 155—157, 164,—166, 182, 184, 193, 200, 206, 211, 221, 226, 227—230, 232, 234, 254, 255, 260, 263, 265, 271, 272, 283, 284, 288, 294, 299, 300, 302, 303
 Лобанов, В. П. 187, 226, 250, 262
 Лорио, И. 222
 Лонг, М. 65, 133, 239
 Лос-Анхелес, В. 222
 Лю Ши-Кунь 157
 Людвиг, К. 222, 230

 Маазель, Л. 160, 194, 222, 224, 226, 263
 Магалашвили, К. К. 97, 98, 131, 203
 Мазур, К. 291
 Майер-Йостен, Ю. 184
 Макаров, О. 206
 Малевич, К. С. 276
 Малер, Г. 16, 34, 173, 230
 Мандельштам, О. Э. 29, 36, 71, 118, 156, 238, 302
 Манн, Т. 26, 70, 197, 204, 284
 Маре, Ж. 222
 Марке, А. 219
 Маркевич, И. 222
 Масленников, А. Д. 102
 Массальский, П. В. 55
 Матисс, А. 60, 204, 222, 231, 243
 Маяковский, В. В. 59, 115
 Медичи, Л. 215
 Межелайтис, Э. 9
 Мейерхольд, В. Э. 91, 124
 Мельникова, Л. 100
 Мельцель, И. Н. 173
 Менухин, И. 9, 162, 197, 264, 293
 Мень, А. 76, 234
 Мержанов, В. К. 84

- Мессиян, О. 71, 72, 222, 256, 276
 Мета, З. 197
 Метерлинк, М. 25
 Метнер, Н. К. 17, 62, 63, 89, 154, 204, 244, 254, 255
 Мёрике, Э. 190
 Микеланджели, А.
 (см. Бенедетти Микеланджели)
 Микеланджело, Буонарротти 35, 110, 230, 239, 244, 260
 Миллер, А. 180
 Мильштейн, Н. М. 15, 17
 Мильштейн, Я. И. 15, 21, 36, 37, 42, 51, 114, 129, 130, 146, 152, 164, 180, 187, 190, 195, 198, 219, 221, 255, 258, 267, 270
 Михайлов, Л. Н. 261
 Михалков, С. В. 77
 Михоэлс, С. 91
 Могилевский, А. 182
 Модильяни, А. 59
 Моне, К. 213, 219
 Монсенжон, Б. 16, 282, 287, 290—293
 Монте, П. 227
 Монтень, М. де 105, 221
 Мур, П. 157
 Мопассан, Г. де 181
 Морегес, П. 222, 226
 Морли 253
 Москалев, Д. 17
 Москалев, М. 17
 Москалев, Н. 17
 Москалев, П. (отец матери) 17, 298
 Москалева, А. П. (мать) 16, 17, 22, 25, 32, 48, 49
 Москалева, Т. П. (тетя Мэри) 15, 16, 22, 29, 298
 Мосолов, А. В. 74
 Моцарт, В. А. 10, 20, 33, 65, 99, 105, 117, 125, 138, 155—157, 164, 165, 176, 184, 188, 189, 194, 195, 197, 199, 206, 226—228, 232, 235, 245, 249, 259, 260, 271, 284, 286—289, 296, 300
 Мравинская, Е. А. 284
 Мравинский, Е. А. 54, 63, 155, 164, 200, 224, 258, 259, 278, 283, 284
 Мур, Дж. 79
 Мусинян, Н. 100
 Мусоргский, М. П. 13, 17, 30, 37, 65, 93, 102, 139, 140, 173, 228, 230, 258, 266, 300
 Мути, Р. 179, 224
 Мюссе, А. 104
 Мяги, П. 222, 226
 Мясковский, Н. Я. 61, 76, 89, 90, 143, 159, 226
 Набоков, В. В. 126, 244
 Напарин, В. 260
 Наседкин, А. А. 159
 Науменко, В. 260
 Наумов, Л. Н. 105, 182
 Нежданова, А. В. 17, 76, 77, 83, 87, 92
 Неизвестный, Э. 76
 Нейгауз, А. Г. 131
 Нейгауз, Г. Г. 21, 24, 26, 35, 40, 41, 44, 45, 51—56, 58, 61, 67, 71, 74, 76, 78—80, 85—88, 92, 95, 107—133, 135, 138, 143, 145, 147—151, 154—156, 159, 164, 167, 169, 170, 179, 193—195, 200, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 216, 244, 247, 255, 259, 265, 266, 270, 284, 288, 294, 297
 Нейгауз, Г. С. 133
 Нейгауз, М. Г. (дочь) 73
 Нейгауз, М. С. (жена) 73, 133
 Нейгауз, С. Г. (сын) 17, 118, 131—135, 138, 159, 160, 180, 206, 222, 227
 Некрасов, В. П. 73, 239
 Немирович-Данченко, В. И. 98
 Нестеренко, Е. Е. 156, 197, 222, 230
 Нижинский, В. 218
 Николаева, Т. П. 246
 Николаевский, Ю. И. 207, 224, 256
 Никулин, Ю. В. 77, 179
 Ниссен 253
 Ницше, Ф. 113, 135
 Новалис, Ф. 238, 274
 Норман, Дж. 222
 Норштейн, Ю. Б. 71
 Нуриев, Р. 239
 Оборин, Л. Н. 21, 85, 189, 272
 Обухова, Н. А. 111
 Овчинников, М. 105
 Одзава, С. 197
 Озерский, М. 206
 Ойстрах, Д. Ф. 16, 17, 32, 39, 42, 76, 80, 94, 124, 125, 151, 155, 156, 158, 160, 166, 167, 188, 189, 194, 197, 206, 217, 222—224, 226, 227, 234, 264, 283, 293, 294, 298
 Ойстрах, И. Д. 188, 189, 224

- Ойстрах, Т. И. 188
 Окуджава, Б. Ш. 9, 283
 Олейниченко, Г. В. 17
 Олеша, Ю. 59
 Орманди, Ю. 158, 197
 Островский, А. Н. 26, 256
 Остроумова-Лебедева, А. П. 273
- Паганини, Н. 64, 65, 123, 155,
 156, 158, 209, 226, 247, 283,
 289
 Падеревский, И. 64, 65
 Пальм, М. 256
 Пайяр, Ж. Ф. 226
 Парра, Б. 260
 Паскье, Э. 72
 Пастернак, Б. Л. 41, 91, 114,
 118, 125, 126, 131, 133, 143,
 160, 180, 194, 206, 219, 234,
 241, 249, 259, 261, 275, 278,
 283
 Пастернак, З. Н. 131, 132, 134
 Пастернак, Л. О. 133, 134, 204,
 255
 Паустовский, К. Г. 137, 281
 Пахман, В. 17
 Пендерецкий, К. 278
 Перайя, М. 222, 246
 Перельман, Н. Е. 52, 60, 119,
 269
 Петри, Э. 126, 157
 Петров-Водкин, К. С. 243, 255
 Пёрселл, Г. 245, 253
 Пикассо, П. 59, 180, 276
 Пилявская, С. С. 84, 105
 Пирс, П. 187, 222, 258
 Пиросмани, Н. 12
 Писаренко, Г. А. 105, 154, 207,
 222, 244, 260, 281
 Платонов, А. П. 73, 169, 278
 Плетнев, М. В. 43, 85, 94, 197,
 256, 260, 264, 270, 272
 Плисецкая, М. М. 229
 Плотников, В. 4, 199, 206, 276
 Плутарх 26
 Плятг, Р. Я. 77, 244
 Покровский, Б. А. 176, 179, 187,
 263, 266, 267, 270
 Поллини, М. 17, 222
 Полянский, В. 256
 Помпиду, Ж. 231
 Попова, И. 55
 Прибик, Й. В. 37
 Пришвин, М. М. 42
 Прокофьев, С. С. 11, 43, 59—67,
 69, 70, 73, 74, 76, 79, 80, 81,
 83, 87—96, 100, 117, 141,
 145, 151, 157, 158, 162—164,
 173, 183, 186, 188, 189, 193,
 194, 226, 228, 231, 233, 234,
 245, 254, 255, 257, 261, 271,
 282, 285, 288, 294, 297, 300
- Пруст, М. 26, 113, 172
 Прутков, К. 208
 Пуленк, Ф. 214, 226, 231, 288,
 289
 Пушкин, А. С. 10, 26, 102, 105,
 108, 110, 123, 125, 135, 149,
 169, 197, 221, 229, 234, 235,
 237, 244, 246, 258, 266
 Пярт, А. 222, 254
- Рабинович, Д. А. 21, 42, 54, 58,
 60, 78, 82, 87, 114, 115, 138,
 140—142, 147, 149, 153, 160,
 163, 185, 265, 267
 Рабле, Ф. 213, 218
 Равель, М. 64, 79, 123, 147, 164,
 193, 197, 198, 214, 219, 226,
 247, 288, 300
 Радзивиллова 221
 Радищев, А. Н. 116
 Рамо, Ж. Ф. 155, 214
 Раневская, Ф. Г. 164, 179, 180,
 258, 297
 Расин, Ж. Б. 26, 209
 Рафаэль, Санти, 110, 192
 Рахманинов, С. В. 17, 23, 24, 63,
 64, 65, 74, 84, 87, 89, 94, 103,
 109, 117, 121, 123, 125, 126,
 140, 146, 151, 155, 157, 158,
 162, 164, 166, 176, 179, 180,
 186, 194, 195, 198, 221, 254,
 255, 260, 271, 276, 289, 300
 Регер, М. 288
 Рейзен, М. О. 40
 Рейнгальд, Б. М. 121
 Рембо, А. 258
 Рембрандт, Х. 10, 25, 123, 191,
 192, 243
 Репин, И. Е. 255
 Рерих, С. Н. 197
 Рид, Т. М. 30
 Рильке, Р.-М. 41, 67, 126, 137,
 286, 290
 Римский-Корсаков, Н. А. 31,
 37, 100, 151, 173
 Рихтер, А. П. (см. Москалева,
 А. П.)
 Рихтер, Г. 138
 Рихтер, Д. (дед) 16
 Рихтер, Е. Р. 138
 Рихтер, К. 138, 222
 Рихтер, Т. Д. (отец) 16, 17, 20,
 25, 29, 30, 32, 36, 37, 48, 188
 Рихтер, Ф. 138
 Рихтер, Э. Ф. 138
 Роден, О. 10, 137, 235

- Рождественский, Г. Н. 65, 159, 234, 286
 Ролла, Ф. 226
 Роллан, Р. 125, 231, 269
 Россини, Дж. 230
 Ростропович, М. Л. 43, 54, 59, 63, 65, 67, 79, 94—96, 156, 176—178, 187, 224, 239, 266, 270, 282, 294, 298
 Рубенс, П. 88
 Рубинштейн, А. Г. 52, 94, 123, 163, 164, 176, 178, 184
 Рубинштейн, Артур 126, 128, 129, 155, 156, 159, 164, 178, 179, 201, 221, 258, 295
 Рубинштейн, Н. Г. 166, 242, 258
 Рублев, А. 76, 125, 234, 242, 282, 284
 Руденко, Б. 17
 Руссо, Ж.-Ж. 300
 Руссо, Ф. 180

 Сайге 197
 Сальвини, Т. 156
 Сальери, А. 105
 Самойлов, Д. С. 244
 Санд, Жорж 47
 Сарьян, М. 164
 Сати, Э. 223
 Сахаров, А. Д. 10, 76, 179, 239, 259, 260, 283
 Светланов, Е. Ф. 43, 92, 170, 173, 174, 176, 177, 179, 224, 233, 234, 284
 Свиридов, Г. В. 9, 63, 254
 Себастьян, Г. 99
 Сен-Санс, К. 226, 247, 261, 288, 289
 Сенкевич, Е. 38
 Серве, А. Ф. 155
 Серов, В. А. 204
 Сибелиус, Я. 230
 Сигети, Й. 112
 Сидур, В. А. 67, 72, 73, 76
 Синявский А. Д. (А. Терц) 239
 Ситковецкий, Ю. Г. 96, 305
 Скрыбин, А. Н. 65, 84, 89, 117, 139—141, 164, 165, 177, 183, 190, 193, 194, 214, 226, 233, 255, 260, 266, 275, 276, 288, 302
 Скрыбина, Е. А. 204
 Слободяник, А. А. 222
 Смоктуновский, И. М. 71, 283
 Соколов, Г. Л. 125
 Солженицын, А. И. 239, 283
 Соллертинский, И. И. 71
 Сондецкий, С. 260
 Софокл 110
 Софроницкий, В. В. 21, 76, 111, 112, 125, 194, 195, 204, 266
 Спиваков, В. Т. 94, 259, 264
 Сталин, И. В. 76, 180, 294
 Станиславский, К. С. 94, 204, 231
 Старшинов, Н. 70
 Стейниц, В. 123
 Стерн, И. 156, 227
 Стоковский, Л. 158
 Столерман, С. А. 42, 43
 Столяров, Г. А. 42
 Столярский, П. С. 17, 42, 120
 Стравинский, И. Ф. 57, 59, 64, 65, 126, 171, 172, 196, 208, 219, 226, 227, 231, 233, 242, 284, 285
 Страдивари, А. 267
 Сугин, Х. 244
 Сфорца, М. 215

 Тальберг, З. 123, 155
 Таль, М. Н. 34
 Танеев, С. И. 84, 130, 255, 275
 Таривердиев, М. Л. 182
 Тарковский, Андр. 71, 73, 239
 Тарковский, Арс. 9, 15, 51, 69, 73, 83, 113, 132
 Тарраш, З. 117
 Твардовский, А. Т. 73, 164, 283
 Тевлин, Б. 256
 Теккерей, У. 26
 Теплов, Б. М. 127
 Тибо, Ж. 133, 227
 Тик, Л. 190
 Тициан 192
 Толмачева, Л. 256
 Толстой, Л. Н. 10, 110, 123, 135, 246, 250, 258, 296, 297
 Торквемада 112
 Тормис, В. Р. 254
 Тосканини, А. 64, 201
 Третьяков, В. В. 105, 261
 Троянская, А. И. 23, 204
 Тютчев, Ф. И. 67

 Уильямс, Т. 192
 Украинка, Леся 15
 Уланова, Г. С. 9, 200, 235, 244, 245, 283
 Уствольская, Г. И. 254
 Утесов, Л. О. 17

 Фальк, Р. Р. 15, 23, 80, 92, 100, 143, 179, 204, 205

- Федоренко, Н. Т. 192
 Фейнберг, С. Е. 53, 84
 Фейхтвангер, Л. 125
 Филатов, В. П. 45
 Финнила, Б. 230
 Фихтенгольц, М. И. 32
 Фишер, А. 141
 Фишер, Р. 34
 Фишер, Э. 51, 159
 Фишер-Дискау, Д. 35, 67, 105,
 156, 176, 177, 179, 188—191,
 197, 216, 217, 222—224, 226,
 228, 231, 293, 294
 Флиер, Я. В. 85, 157
 Флоренский, П. 76
 Фогль, И. 70
 Фолкнер, У. 235
 Форе, Г. 223
 Франк, С. 179, 189, 194, 226,
 261, 288, 300
 Франциск I 215
 Фуллер, Т. 250
 Фуртвенглер, В. 43, 159
 Фурцева, Е. 191
 Фюнес, Л. де 180
- Харьковский, Н. И. 96
 Хачатурян, А. И. 76, 90, 254
 Хейфец, Я. 17, 126, 233
 Хемингуэй, Э. 283
 Хендрикс, Б. 222, 230
 Хентова, С. М. 34, 121, 178
 Хиндемит, П. 57, 153, 226, 227,
 233, 285, 300
 Хлебников, В. В. 59, 242
 Холл, Р. 246, 260
 Хольгхузен, Г. Э. 126, 286
 Хрущев, Н. С. 49, 158
- Цветаева, М. И. 125, 126, 132, 285
 Цветов, Н. 197
 Цинговатов, Д. 57
 Цирюк, Ю. 261
 Цомык, Г. 100
 Цыганов, Д. М. 258
 Цыпин, Г. М. 77, 89
- Чайковский, П. И. 21, 23, 64, 65,
 85, 87, 92, 99, 102, 112, 129,
 134, 139—141, 166, 174, 179,
 186, 194, 203, 219, 221, 242—
 244, 252, 254—256, 258—
 261, 266, 270, 272, 273, 290,
 294, 300
 Чебан 55
 Чекин, С. 190
 Чемберджи, В. Н. 19, 21, 26, 37,
 42, 53, 97, 128, 146, 151, 165,
 167, 198, 209, 241, 263
- Черни, К. 31, 45
 Честертон, Г. К. 9, 13, 57, 216
 Чехов, А. П. 26, 53, 174, 181,
 197, 209, 210
 Чигорин, М. И. 123
 Чичибабин, Б. А. 9
 Чкалов, В. П. 125
 Чуковский, К. И. 97
 Чухрай, Г. Н. 164
 Чюрленис, М. К. 276
- Шаламов, В. Т. 72, 278
 Шаляпин, Ф. И. 64, 121, 126,
 155, 156, 164, 204
 Шарль Орлеанский 218
 Шафран, Д. Б. 9, 96, 179, 305
 Шварцкопф, Э. 222, 230
 Швейцер, А. 112
 Шебалин, Д. В. 80, 90
 Шекспир, У. 123, 135, 244,
 253
 Шёнберг, А. 64
 Шиллер, Ф. 123, 149
 Шимановский, К. 65, 107, 108,
 111, 207, 228, 233, 285, 300
 Ширинский, В. П. 258
 Шнабель, А. 43, 47, 64, 117, 126,
 157, 184
 Шнитке, А. Г. 2, 9, 173, 234, 254,
 263, 278, 286
 Шолом-Алейхем 32
 Шопен, Ф. 24, 25, 43, 45, 46,
 47, 48, 60, 62, 74, 80, 92, 113,
 117, 120, 121, 125, 131, 132,
 140, 141, 147, 157, 159, 162,
 164, 176—178, 186, 188,
 193, 194, 197, 206, 209, 211,
 221, 226, 232, 234, 251, 252,
 255, 258, 261, 265, 279—
 273, 284—286, 288, 295,
 300, 305
 Шостакович, Д. Д. 10, 43, 59,
 63, 65, 71, 73, 76, 80, 89—91,
 102, 103, 152, 162, 166, 172,
 178, 186, 189, 194, 200, 202,
 206, 207, 221, 226, 227, 230,
 233, 239, 254, 256—258, 261,
 276, 282, 283, 285, 296, 297,
 300, 303
 Шостакович, И. 105
 Шпаликов, Г. 71
 Шрайер, П. 246, 260
 Шрекер, Ф. 21
 Штраус, Р. 62, 111, 230
 Шуберт, Ф. 11, 65, 70, 74, 96, 99,
 102, 103, 110, 140, 141, 157,
 165, 176, 178, 179, 183—191,
 194, 195, 200, 216, 221,

- 226—228, 230, 231, 234, 243, 249, 256, 260, 261, 265, 269, 271, 281, 282, 284, 285, 293, 295, 300
- Шуман, Р. 48, 64, 92, 102, 140, 147, 157, 163, 164, 179, 186, 190, 194, 195, 209, 228, 234, 247, 261, 269, 275, 285, 294, 300
- Шумов, О. 219
- Шухаев, В. 23, 206
- Щекин-Кротова, А. 80, 100
- Эйзенхауэр, Д. 158
- Эль Греко 192, 204
- Эльман, М. 17
- Энеску, Д. 227
- Эрмлер, М. Ф. 191
- Эфрос, А. 71, 77, 253
- Эшенбах, К. 284
- Юдина, М. В. 114, 125, 134, 180, 297
- Юзефович, В. А. 188, 189, 224, 257
- Юмашев 204
- Юон, П. Ф. 130
- Юрок, С. 158, 160
- Яблочкина, А. А. 83
- Яначек, Л. 93, 207

Об авторе

Вадим Могильницкий родился в 1935 году в Одессе. Закончил механико-математический факультет Одесского университета. С 1961 года живет и работает в Челябинске.

**Могильницкий
Вадим Анатольевич**

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР

Главный редактор *Н.Ф.Болдырев*
Ответственный редактор *И.С.Розин*
Редактор *В.В.Люттов*
Художественный редактор *С.В.Белицкая*
Технический редактор *Т.В.Анохина*
Корректоры *Л.А.Ильина, С.Г.Турбина*
Предпечатная подготовка — *К.А.Кузнецов*
Компьютерная верстка — *С.В.Парфёнова*

«Урал LTD» ЛР № 064775 от 27.09.96

Подписано в печать 1.02.2000. Формат 75×100¹/₁₆
Бумага для ВХИ Краснокамской бумажной фабрики «Гознак»
Гарнитура Гарамонд. Печать офсетная
Усл. печ. л. 30,45. Уч.-изд. л. 26,25
Тираж 5000 экз. Заказ № 650

Издательство «Урал LTD» при участии издательства «Урал-книга»
454091, г. Челябинск, ул. Постышева, 2

Отпечатано в издательско-полиграфическом комплексе «Звезда»
614600, г. Пермь, ГСП-131, ул. Дружбы, 34

