

Е. Н. ФЕДОРОВИЧ
*Уральская государственная консерватория
 им. М. П. Мусоргского*

УДК 78.071.2(470)

ОБ АДЕКАВТНОСТИ ОЦЕНКИ ТВОРЧЕСТВА Э. Г. ГИЛЕЛЬСА

Имя Эмиля Гилельса (1916—1985) навсегда вписано золотыми буквами в историю отечественного и мирового фортепианного искусства. Величайший пианист, Гилельс удостаивался блестательных характеристик крупнейших музыкантов XX века: Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Сибелиуса, Тосканини, Горовица, Орманди и многих других. Однако сейчас имя Гилельса незаслуженно забывается (об этом уже писали многие музыканты: Т. Алиханов, В. Горностаев и др.), а в его время часто неадекватно оценивалось.

Автор статьи — доктор педагогических наук, профессор Е. Н. Федорович на основе углубленного изучения и анализа отношения современников к искусству Гилельса на протяжении его творческого пути дает объективную картину эволюции оценки и «недооценки» деятельности великого музыканта, чье имя стало подлинным национальным достоянием России.

Названный еще при жизни одним из величайших пианистов XX столетия, Э. Гилельс имел устойчивое признание среди крупнейших деятелей искусства и у широкой аудитории. В советский период он был удостоен высших государственных почестей и званий; гастролируя по всему миру, играл в лучших залах и с выдающимися дирижерами, много записывался. К этому нужно добавить то, что блестательное начало творческой деятельности Гилельса (первая премия Всесоюзного конкурса 1933 г.; победа на труднейшем Брюссельском конкурсе в 1938 г.) имело столь же незаурядное продолжение: вся его жизнь представляла собой непрерывный путь совершенствования. Место «классика» он занял при жизни, и, казалось, не было причин, по которым оценка его творчества могла бы измениться.

Но после внезапной смерти Гилельса в октябре 1985 г. его имя стало появляться в печати и на телевидении все реже. Как раз в это время прервалась существовавшая ранее традиция создания книги воспоминаний об ушедшем выдающемся музыканте. В 1990 г. вышла книга Л. А. Баренбойма «Эмиль Гилельс»¹, но она была начата еще при жизни артиста и оказалась неоконченной: в разгар работы над ней, летом 1985 г., внезапно умер Л. А. Баренбойм, а через три месяца — сам Гилельс. Их семья совместно с редактором Т. Н. Голланд собрали, систематизировали и оформили все имевшиеся на тот момент материалы. В 1990 году издали то, что удалось собрать; эта книга оказалась единственным за все прошедшее время крупным трудом о великом пианисте².

До того творчество Гилельса исследовалось также недостаточно: кроме небольшой брошюры В. Ю. Дельсона³, Гилельсу была посвящена только монография С. М. Хентовой⁴, вышедшая двумя изданиями в 1959 и 1967 гг. После ее публикации артист прошел еще большой и насыщенный творческий путь; кроме того, научные и художественные достоинства этой книги подвергались сомнению весьма авторитетными людьми. Приведем выдержку из письма Л. А. Баренбойма Э. Г. Гилельсу от 23 мая 1981 г.:

«Дорогой Эмиль Григорьевич <...> Я <...> закончил большую монографию о Николае Рубинштейне. <...> Теперь, когда я отдал должное двум Рубинштейнам — Антону и Николаю, настало время обратиться к истинному продолжателю великих отечественных пианистических традиций — к Вам, дорогой Эмиль Григорьевич.

Как бы Вы отнеслись к моему замыслу написать большую капитальную монографию о Вас, о Вашей деятельности, о Вашем пианистическом искусстве <...>?

Я не только испытываю потребность написать такую книгу, но и считаю это своим долгом — после ошибки, которую я в свое время совершил и за которую себя корю, — рекомендовав Вам Хентову <...>⁵.

Свободную «нишу» исследований заняли публикации, которые не всегда адекватно отражали облик и творчество великого музыканта. Наряду с серьезными, глубокими статьями Л. Е. Гаккеля⁶, в журнале «Музыкальная жизнь» появилась статья С. М. Хентовой «Эмиль Гилельс знакомый и незнакомый»⁷, полная некорректных выпадов и откровенной неправды. Она вызвала гневные отклики Г. Гордона и В. Блока в журнале «Музыкальная академия»⁸. Легко заметить, что данные журналы предназначены разной аудитории, и читатели «Музыкальной жизни» в большинстве своем остались в неведении о том, что взгляд и «факты», приведенные С. М. Хентовой, мягко говоря, некорректны. Широкого обсуждения precedента столь неуважительного отношения к памяти великого музыканта не последовало, и спустя год нападки того же автора на Гилельса продолжились уже на страницах ее книги, посвященной М. Л. Ростроповичу⁹.

В то же время статьи, содержащие подробный анализ самого творчества Гилельса, критический обзор прессы о нем, размышления о его жизненном пути и формировании стиля, выходили только в провинции тиражами не более 500 экз. Так, в сборнике «Волгоград — фортепиано — 2000» помещены статьи Г. Б. Гордона «Проходит и остается»¹⁰ и «Импровизация на заданную тему»¹¹. Последняя, посвященная не простой теме оценки Э. Г. Гилельса Г. Г. Нейгаузом, расходилась среди пианистов в виде ксерокопий, поскольку интерес она вызвала большой, а тираж 500 экз. был раскуплен буквально в момент выхода сборника из печати¹².

В 2005 г. вышел второй сборник данной серии: «Волгоград — фортепиано — 2004»¹³, в котором Гилельсу посвящен уже целый раздел: в него вошли статья Л. Е. Гаккеля «Размышления о Гилельсе», беседа М. Жирмунского с В. Афанасьевым «Гилельс и вечная гармония», воспоминания Б. Гольдштейна «Мой друг Эмиль Гилельс», Л. Фихтенгольц «Воспоминания об Э. Г. Гилельсе», Л. Темниковой «Гилельс в моей жизни (из воспоминаний консерваторских лет)». Тема Гилельса, его взаимоотношений с Г. Г. Нейгаузом и С. Т. Рихтером затронута также в большой статье В. Воскобойникова «О самом люби-

мом и дорогом. О самых любимых и дорогих («Воспоминания о Генрихе Густавовиче Нейгаузе») и в разделе «Три взгляда на одну книгу», посвященном отзывам на книгу Б. Монсенжона о С. Т. Рихтере¹⁴.

Тираж данного интереснейшего сборника — снова 500 экз.; таким же, вероятнее всего, будет и тираж готовящегося сейчас к публикации очередного сборника «Волгоград — фортепиано — 2008», который также предполагает раздел, посвященный Э. Г. Гилельсу. Для сравнения: тираж книги С. М. Хентовой «Ростропович», крайне негативно характеризующей Гилельса, — 100 000 экз. Журнал «Музыкальная жизнь» также, в силу своего популярного характера, имеет массовую аудиторию. Добавим, что в прессе любые упоминания о Гилельсе в описываемый период, вплоть до 2006 г. — года 90-летия Гилельса, были чрезвычайно редки, как и передачи о нем на канале «Культура». Трудно было также, до 2005—2006 гг., купить его записи. Ситуация вокруг имени величайшего пианиста стала напоминать «заговор молчания».

О том, что ситуация с оценкой творчества Гилельса далека от нормальной, свидетельствуют заголовки и содержание статей, появившихся в конце 2006 — начале 2007 гг., когда музыкальный мир отмечал 90-летие со дня его рождения. Сама дата (19 октября 2006) прошла очень скромно, только Московская консерватория и ЦМШ по-настоящему отметили юбилей своего профессора фестивалем. Московская филармония и Московский Дом Музыки не отреагировали никак. В заглавиях же статей в тех немногих изданиях, которые вспомнили о юбилее Гилельса, читаем: «Великий и недооцененный» (интервью Надежды Багдасарян с В. В. Горностаевой — «Время новостей», 19 октября 2006); «Гилельс выходит из тени» (Елена Чижковская, «Культура», № 42 от 26 октября 2006). В журнале «Новое время» (№ 6 от 19 марта 2007) написано: «<...> Наше общество не сделало почти ничего для увековечения памяти великого музыканта: его девяностолетие в прошлом году отметили более чем скромно. Это говорит о нашем пренебрежительном отношении к прошлому...» (интервью Олега Дусаева с Кириллом Гилельсом). Наконец, вот мнение Т. А. Алиханова: «Почему-то дата, связанная с таким великим артистом XX века, оказалась в тени. В этом есть огромная несправедливость, как и во всей ситуации, сложившейся вокруг Гилельса [курсив мой. — Е. Ф.]»¹⁵.



Э. Гилельс и симфонический оркестр Свердловской гос. филармонии (1966 г.)*

Такое положение возникло не сегодня: в упоминавшейся статье Л. Е. Гаккеля «Размышление о Гилельсе», впервые опубликованной в 1986 г. к 70-летию безвременно ушедшего артиста, есть строки: «<...> немного соткалось в воздухе 50-х годов творений такой очищающей, такой умиротворяющей красоты, такого исцеляющего совершенства, как исполнение Гилельсом бетховенских фортепианных концертов. Оно, это творчество, навеки должно войти в нашу духовную историю, да оно и вошло — даже если об этом не знают или не хотят знать [курсив мой. — Е. Ф.]»¹⁶.

Попытаемся определить причины такого не-нормального положения.

Одну из причин недооценки Гилельса частью профессиональных музыкантов (включая критиков) назвал в цитировавшемся интервью Т. А. Алиханов: «Сейчас за границей его имя окружено огромным почетом, у нас же это совершенно не так: имело место столкновение двух великих имен, Рихтера и Гилельса, был произведен искусственный водораздел между ними <...> Это произошло не без вины Генриха Густавовича Нейгауза — великого учителя обоих пианистов. Он способствовал раздуванию ситуации и настолько выпячивал Рихтера на фоне Гилельса, что это сыграло свою роль, а человек он был авторитетный»¹⁷. Первым обратил на это внимание Л. А. Баренбойм. После выхода книги Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»¹⁸ он выступил

со статьей в журнале «Советская музыка»¹⁹, в которой обстоятельно проанализировал достоинства и недостатки книги и, в частности, отметил крайне неодинаковое отношение Г. Г. Нейгауза к двум своим самым знаменитым ученикам — Э. Г. Гилельсу и С. Т. Рихтеру.

Значительно позднее, в 2000 г., эта же проблема стала предметом серьезного анализа в уже названной нами статье Гордона «Импровизация на заданную тему». Автор проследил упоминания о Гилельсе и его искусстве в книге и статьях Нейгауза и показал читателям, что у

Нейгауза Гилельс всегда, в том числе в период расцвета своей творческой деятельности, выглядит только учеником, причем не самым лучшим. Авторитет Нейгауза в музыкальных кругах был очень высок, и такая точка зрения стала распространенной. Нейгауз ее не изменил, что привело к разрыву отношений между ним и Гилельсом²⁰.

Другой причиной замалчивания имени Гилельса, особенно в постсоветский период, мы считаем распространенный миф о том, что Гилельс был «официальным» советским пианистом, и этим, в основном, определялась его слава. На самом деле, высокое официальное признание действительно пришло к шестнадцатилетнему Гилельсу еще в 1933 г., после его сенсационной победы на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Но в дальнейшем, особенно после войны, Гилельс, получая государственные звания и награды и триумфально представляя страну за рубежом, особым расположением властей не пользовался; есть сведения о том, что в последние десятилетия его жизни он подвергался негласному давлению сверху²¹. Тем не менее, этот миф очень жизнеспособен и носит имени Гилельса значительный моральный урон.

Но наиболее интересует нас еще одна причина принижения значения творчества Гилельса, связанная с существенными характеристиками его искусства.

* Здесь и далее — фото из личного архива автора статьи.

Применительно к Гилельсу никогда не оспаривалось ничто, касающееся его мастерства. Редчайший виртуозный дар, в сочетании с изумительной отделкой каждого элемента и всего произведения, были слышны во всем, что он играл. Не было рецензии, не посвятившей восторженные эпитеты его технике — непревзойденными считались в особенности октавы и двойные ноты, которыми он потряс публику еще в 1933 г., особенно в исполнении Фантазии Листа-Бузони на темы из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». «Жемчужная» мелкая техника тоже не отставала: считанные единицы в истории пианизма (Рахманинов, Горовиц) отличались таким умением интонировать каждую ноту в быстрых пассажах. Все это у Гилельса было органично спаяно с продуманностью произведения и очень «теплым» эмоциональным фоном.

Особенно поражало, что везде, даже в самых трудных эпизодах, сохранялось устойчивое ощущение того, что ему легко, он может еще быстрее. К этому надо добавить поразительную «честность» в выговаривании абсолютно всех нот, в любом темпе, и «безаварийность», надежность, практически полное отсутствие каких-либо неточностей. От Гилельса шло постоянное ощущение не просто силы, а силы скрытой, которая почти никогда не разворачивалась в полную мощь, этакой тигриной грации (в главной теме первой части Первого концерта Чайковского, например).

Еще одно никем не оспаривавшееся достижение Гилельса — его звук. Первым отметил это Г. Г. Нейгауз: здесь он не поскупился дать своему нелюбимому ученику справедливую оценку и нашел эпитет, точнее которого придумать нельзя: «золотой» звук, «золото девяносто шестой пробы», «звук Гилельса, золотой, как его шевелюра». Эти эпитеты прошли через множество рецензий: звук Гилельса отмечали все, этого просто нельзя было не заметить.

Подобная уникальность заключалась в том, что он всегда извлекал из фортепиано красивый звук высочайшего качества, при этом точно соответствуя требованиям стиля, содержания произведения и любого эпизода. Л. А. Баренбойм приводит в своей книге отзыв итальянского критика на концерт Гилельса, в котором слушателям казалось, что произведения пяти авторов были сыграны им *на пяти разных роялях*²². И все — звуком не просто красивым, а именно «золотым», точнее Нейгауза не сказать.



Э. Гилельс на репетиции Первого концерта Чайковского в Свердловской гос. филармонии; дирижер Н. Е. Чумихин (1970 г.)

Звук Гилельса всегда, как бы бесконечно ни менялся его тембр в соответствии с требованиями музыки, отличался от звука всех прочих пианистов примерно так же, как золото (какую бы форму ему ни придавали) отличается от всех иных, даже благородных, металлов.

Казалось, что такие редчайшие качества должны оцениваться только положительно. В случае с Гилельсом все иначе: его всю жизнь преследовали обвинения в «чистой виртуозности». Специфика подобных обвинений заключалась в том, что их невозможно было опровергнуть. Оспаривать статус Гилельса-виртуоза бессмысленно, это слышно; оспаривать, что он — «чистый» виртуоз (то есть склонный к бессодержательному исполнению), невозможно. Как известно, данная категория применительно к исполнительскому искусству не имеет объективно выявляемого предмета.

Этот упрек сопровождал его на протяжении всей жизни. Описано даже такое событие периода начала карьеры: непрерывно гастролируя после своей победы в 1933 году, юный Гилельс стал допускать техническую неряшливость. С. М. Хентова объяснила это тем, что ему из-за постоянных поездок некогда было заниматься и что неискушенный юноша, на которого неожиданно обрушилась громкая слава, слегка зазнался и снизил критическое отношение к себе²³. Л. А. Баренбойм относится к этому гораздо более остроумно. Он полагает, что таков был наивный юношеский протест шестнадцатилетнего пианиста. Его уже тогда начали упрекать в виртуозности, не в силах понять глубоко-



Э. Гилельс (в центре) во время репетиций со Свердловским гос. симфоническим оркестром (50-е годы)

чайшую содержательность его игры, его неповторимое «я»: простое в высшем понимании, лишенное всякой модной вычурности. И юноша как бы сказал: «Вот вам! Не буду виртуозом!», — отчасти сознательно начав игнорировать техническую сторону исполнения, что и повлекло за собой ошибки²⁴.

Взрослый Гилельс такого позволить себе не мог, и деваться от упреков ему было некуда. К эпитету «советский» стало добавляться слово «технарь». «Советский технарь» Эмиль Гилельс начал противопоставляться «гонимому подлинному художнику» Святославу Рихтеру. Начало этому также положил Г. Г. Нейгауз. Вспомним его книгу: имя Гилельса звучит в ней не только в критическом ключе. Иногда он удостаивается похвалы, но только за технику: «Налицо великолепная материальная база...»²⁵; «виртуоз», «замечательный виртуоз», «виртуоз больших аудиторий», — подобное у Нейгауза в адрес Гилельса звучало постоянно. И это тоже перекочевало во многие рецензии о Гилельсе: в редких из них не упоминается о его виртуозности или, шире, мастерстве. И вроде бы правильно: как не восхититься тем, что действительно прекрасно? Но все хорошо в меру, а в критических отзывах о Гилельсе на виртуозности делался сильный акцент²⁶.

Разумеется, всегда были и авторы, писавшие о Гилельсе по-настоящему глубоко: В. Ю. Дельсон, Д. А. Рабинович, Л. Е. Гаккель, Л. А. Баренбойм, Г. М. Цыпин, К. Х. Аджемов и другие. Но тезис о Гилельсе — якобы «чистом виртуозе», подобно тезису о его «советской», принял

очертания мифа, а миф — функция коллективного бессознательного, согласно учению К.-Г. Юнга. Миф, возникнув как некий сюжет (его в данном случае создал Нейгауз), формируется преимущественно устным творчеством, в которое многие вносят что-то свое (тут и разговоры в среде музыкантов, и мнение очень многих не очень известных критиков, отчасти изложенное письменно, но по скромному интеллектуальному уровню, скорее, соответствующее устному жанру...). В результате сформировалось некое ядро мифа. В нашем случае оно таково: Гилельс — прежде всего виртуоз, громадный виртуоз, и это у него самое главное.

Именно это обвинение служит основной причиной того, что имя Гилельса сегодня не имеет того статуса, которого оно заслуживает. Для того чтобы убедиться в полнейшей абсурдности подобного по отношению к Гилельсу, обратимся к авторитетным мнениям.

Вот что написал о самом начале творческого пути Гилельса Я. В. Флиер: «Я абсолютно убежден, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса. Неоднократно возвращаюсь к такой мысли: насколько же глухи и недальновидны оказались некоторые критики и биографы Гилельса, воспринявшие его только как фантастического виртуоза, «просмотревшие» (а вернее, «прослушавшие») в нем еще и потрясающего музыканта!»²⁷.

Об оценке его творчества Рахманиновым длительное время не было известно. Но в серии статей, посвященных 90-летию со дня рождения Гилельса в 2006 году, из уст В. В. Горностаевой прозвучало следующее: «Рахманинов каждый год давал премию лучшему, по его мнению, пианисту. И однажды присудил эту премию Эмилю Григорьевичу. Можете себе представить, что это для него значило! Но об этом нельзя было никому говорить, ни в какой газете об этом не было напечатано. Ведь Рахманинов был эмигрант, ситуация в высшей степени напряженная. Премия была тщательно спрятана и сохранена»²⁸. Однако, по сведениям Гордона, на протяжении многих лет лично общавшегося с Гилельсом, речь шла не о ежегодной премии, а о единственной медали с профилем Антона Рубинштейна и о дипломе, выданными Рахманинову как преемнику Рубинштейна в российском и ми-

ровом пианизме. В последние годы жизни Рахманинов имел возможность слышать молодого Гилельса по радио и передал медаль и диплом, вписав в него фамилию Гилельса как прямого продолжателя традиции «Антон Рубинштейн — Рахманинов». Эту медаль (она существует и сейчас) Гилельс из скромности никому не показывал, кроме близких.

Прокофьев именно Гилельсу дал для первого исполнения гениальнейшую из своих фортепианных сонат — Восьмую. Композитору настолько понравилось исполнение Гилельсом этой сонаты, что широко распространилось ошибочное мнение о том, что соната посвящена Гилельсу (это, в частности, повторил даже Рихтер)²⁹. Однако она посвящена была Мендельсон-Прокофьевой, а Гилельс вошел в историю как ее первый исполнитель. Правда, недоброжелатели Гилельса (их вокруг всегда хватало) объяснили столь невыгодный для их точки зрения факт тем, что Гилельс по своей пианистической манере очень «прокофьевский» пианист: у него упругий ритм и четкая техника. Трудно, однако, предположить, что гениальный композитор руководствовался в выборе исполнителя лишь «внешними» критериями.

Мнение Шостаковича об искусстве Гилельса приведено в книге Хентовой. Дмитрий Дмитриевич написал к ней предисловие, в котором рассказал о том, как его потрясло выступление юного Гилельса на конкурсе 1933 г., и отметил «благородную простоту и естественность исполнения, полное отсутствие аффектации, позы, жеманства, то есть те особенности, которые так импонируют и в художественной манере зрелого Гилельса»³⁰.

Можно привести еще множество свидетельств того, как выдающиеся деятели культуры давали высочайшую оценку искусству пианиста: о нем не раз восторженно писал Д. Кабалевский; с ним играли и высоко его ценили М. Ростропович и Л. Коган; его концертами дирижировали великие дирижеры; ему дарили автографы М. Шагал и С. Дали; его почитали В. Горовиц, Арт. Рубинштейн, А. Тосканини, И. Стерн, Я. Сибелиус, Ч. Чаплин и многие другие крупнейшие деятели культуры XX века. Неужели все они ошибались в оценке содержания творчества Гилельса?

Представлению о «чистом виртуозе» противоречит и отмеченное ранее всеобщее признание непревзойденного гилельсовского звука. Звук — это важнейшая содержательная категория исполнительского искусства: через звук

идет эмоция. Поэтому звук должен входить не только в понятие мастерства, но и в понятие «сущи» музыки. Гилельс в этом отношении — один из величайших из когда-либо творивших музыкантов. Однако постоянно приходится слышать о том, что Гилельс не музыкант, а только пианист. Что же в таком случае вкладывается в понятие «пианизм»?

Здесь уместно привести некоторые теоретические рассуждения, поскольку, скорее всего, мы имеем дело с подменой понятий, терминологическим подлогом. Производят его с использованием понятий «мастерство» и «пианизм». Мастерство — это явление, отделенное от «содержания», но более широкое, чем его характеристика под названием «беглость»: в него входят также артикуляция, агогика, педализация и прочие элементы умения. За «мастерством» обычно стоит еще одно распространенное понятие: «пианизм». Им часто пользуются, потому что это удобно: оно шире, чем «мастерство», тем, что подразумевает также и звучание инструмента, звуковые качества пианиста. Иначе говоря, «пианизм» — это все, что звучит. А уже то, что при этом подразумевается, возникает как образ — и есть «содержание».

Подмена понятий производится и по отношению к Гилельсу. У него потрясающий звук, на основе которого возникают потрясающие образы. Но звук входит и в понятие «пианизм»; это понятие чуть-чуть отодвигают в сторону «мастерства»... И получается: величие Гилельса — в технике. При этом понятия сдвигаются еще дальше — к «технике в узком смысле». Таким образом, Гилельс — великий музыкант — превращается в «технаря-виртуоза».

Все это, напомним, зиждется на том, что у Гилельса — непревзойденный звук, признанно лучший среди пианистов. И если оказывается несложно произвести подобную подмену с использованием звука, качество которого слышно, то еще легче сказать в отношении содержания музыки, что оно «примитивно». Почему это оказалось возможным в отношении Гилельса?

Причина видится в том, что Гилельс, едва появившись на концертной эстраде, продемонстрировал свой собственный, неповторимый стиль, настолько не укладывавшийся ни в какие представления, что к его восприятию оказались готовы немногие. Его победа на конкурсе 1933 г. не могла быть обеспечена одной виртуозностью; и жюри, и публика услышали нечто новое. Гилельс был объявлен провозвестником

нового, «истинно советского» исполнительского стиля.

Поиски такого стиля, очень трудные применительно к исполнительскому искусству, как раз в то время интенсивно велись музыковедами и критиками. Тут появился юный Гилельс, которому были свойственны мужественная энергия, упругий ритм, полнокровное звучание, душевное здоровье; в юности к этому добавлялись также темповые преувеличения, идущие от грандиозных виртуозных возможностей, и некоторая упрощенность художественных решений как следствие возраста, подросткового неумения дифференцированно передавать оттенки чувств. Произошло редкое совпадение индивидуального стиля и социальной потребности. «Социальной психологии советского мира был в высшей степени дружествен гилельсовский энтузиазм как некая психологическая доминанта артиста-исполнителя, гилельсовский демократизм как потребность в общении с самой широкой аудиторией, как понятность и предсказуемость артистических эмоций», — писал Л. Е. Гаккель³¹.

Примечательно, что самому пианисту рамки такого стиля стали тесны уже в юности; они неизмеримо раздвигались и вмещали постоянно расширяющийся перечень художественных возможностей на протяжении более чем пятидесятилетнего творческого пути. Но «клеймо» было поставлено, что впоследствии мучило Гилельса всю жизнь. Вот слова самого пианиста о наиболее распространенных в 30-е годы штампах применительно к его искусству: «железный ритм», «каменная кладка». Я чувствовал, что начинаю от этих слов задыхаться, ибо это было совсем не то, чего я хотел. И вся эта кирпичная кладка и хватка, все эти — в данном случае неуместные образы, заимствованные из производственного цеха, — они и раздражали, и больно ранили меня»³².

В результате определение «советский» стало прочно ассоциироваться с Гилельсом сразу по двум направлениям: и как констатация внешних знаков внимания, которые окказал молодому пианисту Сталин, и как внутренняя характеристика сущности его искусства.

Поскольку мы сейчас знаем, что никакого «советского» или «антисоветского» исполнительского стиля в природе не существует, попробуем проанализировать, что же представлял собой стиль Гилельса.

Одним из первых уловил сущность его стиля Нейгауз; несмотря на то, что он часто и несправедливо упрекал Гилельса в «чистой виртуозности», интуицией замечательного музыканта он определил необычность молодого пианиста. В 1938 г. в статье, посвященной победе Гилельса на Брюссельском конкурсе, Нейгауз вспомнил состоявшееся за два года до этого исполнение Третьего концерта Бетховена под управлением О. Клемперера. Он писал, что в этом исполнении были «<...> немножко ученической скромности, зато замечательная добротность, исключительная серьезность, правдивость и простота. <...> Несмотря на то, что его тогда некоторые консерваторские пианисты и ругали, для всякого, действительно понимающего, не легкомысленного критика, было ясно, что это превосходное исполнение»³³. Этому созвучны приведенные выше слова Шостаковича о благородной простоте и естественности исполнения Гилельса, полном отсутствии у него аффектации, позы, жеманства.

Однако примечательно то, что Нейгауз написал это не сразу после концерта (когда игру Гилельса, по словам того же Нейгауза, характеризовали словами — «это исполнение ученика первого курса»)³⁴, и когда он очень нуждался в поддержке учителя, а спустя два года, только после триумфальной победы в Брюсселе.

Гениальная простота принималась за примитив — вот чем была порождена неадекватная реакция части недальновидных слушателей-консерваторцев, а впоследствии и некоторых других. Но Гилельс уже тогда нашел свой стиль и был верен ему до конца.

Разумеется, чувства и мысли зрелого, прожившего жизнь человека, были иными — глубже, значимее, серьезнее, чем у молодого человека. Г. М. Цыпин писал об интерпретациях позднего Гилельса: «<...> иной раз казалось, что на их страницы словно бы ложился скорбный отблеск»³⁵. Но основа — цельная, ясная, скрупульезная — не менялась, она не искалась Гилельсом «мучительно», как это постоянно старались подчеркивать, а была частью его уникального дара.

Интересно, что сам факт громадных виртуозных возможностей Гилельса должен был бы рождать у него стремление блеснуть роскошеством фактуры, пышностью технического обрамления, то есть демонстрировать некие излишества. Но этого не происходило. Единственное, что он позволял себе в молодости, — быстрые тем-

пы, но это было не излишеством, не «внешним», а лишь естественным отражением самой молодости, когда человек быстрее двигается, дышит, чувствует...

Э. Г. Гилельсу были присущи такие человеческие качества, как немногословность, сдержанность, скромность. Эти же качества прослеживаются и в его искусстве: в нем нет ни лишней ноты, ни вычурной интонации, ни избыточной педализации — вообще ничего лишнего, никогда. Только суть. Но в исполнении, где Гилельс, конечно, всегда раскрывался полно, слышна еще и редчайшая ясность мысли. Только немногим удавалось столь скрупульзно средствами выразить сложнейшие мысли; в музыке же, где выражаются мысли, окрашенные чувством, или чувства, осененные мыслью, на гениальную краткость и простоту, подобную гилельсовским, были способны вообще единицы в истории исполнительства.

Ясность мысли, пронизанной теплым чувством, выраженной скрупульзно средствами, в которых были закодированы в «свернутом» виде беспредельные виртуозные возможности и совершеннейшее мастерство, — приблизительно так можно попытаться определить суть стиля Гилельса. Что может быть выше этого?

Но понять это было дано не всем. Понимали две «крайние» аудитории. Первая — наиболее искушенные и дальновидные профессионалы (к ним, разумеется, должен был бы принадлежать Нейгауз, и во всех иных случаях, конечно, принадлежал). Другая — непрофессиональная, широчайшая аудитория, которая всегда обожала Гилельса,

которой, по признанию опять-таки Нейгауза, «искусство Гилельса помогало жить»³⁶. Давно и не нами замечено, что именно такая аудитория по большому счету никогда не ошибается.

В «середине» же обычно существует довольно значительный слой меломанов и критиков, которые всегда ищут в искусстве чего-то утонченного до изломанности, «интересного», не различая при этом, является «интересное» органичным свойством гения (Софроницкий, Рихтер...) или оно надуманно, искусственно. Вот такой аудитории Гилельс не нравился, для них он был «учеником первого курса», и сейчас даже можно иной раз прочитать что-то про его «примитивно-советское» исполнение.

Стиль Гилельса, его искусство — явления высочайшего духовного порядка. Видимо, их восприятие требует определенной степени духовного соответствия ему, чистоты, готовности отринуть все суетное. Если в искусстве Гилельса станут меньше нуждаться — это очень тревожный симптом.

Россия, конечно, богата талантами и даже гениями, но не настолько, чтобы систематически принижать значимость одного из гениальных музыкантов в истории фортепианного исполнительства — Эмиля Гилельса. Масштаб его искусства требует считать его национальным достоянием. Нравственная сила делает искусство Гилельса наущнейшей потребностью для нас именно сегодня. Нам пора подняться до Гилельса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс. — М.: Сов. композитор, 1990.

² Летом 2007 г. в издательстве «Классика-XXI» вышла книга Г. Б. Гордона «Эмиль Гилельс /за гранью мифа/».

³ Дельсон В. Ю. Эмиль Гилельс. — М., 1959.

⁴ Хентова С. М. Эмиль Гилельс. — М., 1959; 1967.

⁵ Портал Эмиля Гилельса [Электронный ресурс]: документы. — Режим доступа: <http://www.emil-gilels.com>.

⁶ Гаккель Л. Е. Размышления о Гилельсе // Советская музыка. — 1986. — № 12. Данная статья опубликована также в сб.: Гаккель Л. Е. Я не боюсь, я музыкант. — СПб., 1993. — С. 89—100; Волгоград — фортепиано — 2004: сб. ст. и матер. по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. — Петрозаводск, 2005. — С. 6—12. Кроме того, раздел, посвященный Э. Г. Гилельсу, имеется в изд.:

Гаккель Л. Е. Пианисты // Русская музыка и XX век / под ред. М. Г. Арановского; Гос. институт искусствознания. — М., 1997. — С. 677—722.

⁷ Хентова С. М. Эмиль Гилельс знакомый и незнакомый // Музыкальная жизнь. — 1992. — № 13.

⁸ Гордон Г. Б. Гилельс и критика // Музыкальная академия. — 1994. — № 4; Блок В. И больно, и горько // Музыкальная академия. — 1993. — № 1.

⁹ Хентова С. М. Ростропович. — СПб.: Культ-информпресс, 1993. Некорректные высказывания автора о Гилельсе содержатся на с. 126, 137, 172.

¹⁰ Гордон Г. Б. Проходит и остается... // Волгоград — фортепиано — 2000: сб. ст. и матер. по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. — Волгоград, 2000. — С. 153—171.

¹¹ Гордон Г. Б. Импровизация на заданную тему // Там же, с. 172—217.

¹² Обе эти статьи Г. Б. Гордона, а также его статья «Гилельс и критика» повторно опубликованы в сб.: Фортепиано: вчера, сегодня, завтра / ред.-сост. Е. Н. Федорович и Л. О. Горбовец. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2006. — Тираж 300 экз.

¹³ Волгоград — фортепиано — 2004. Указ. изд.

¹⁴ См.: Церетели А. С. Должно быть больше тумана; Лидский М. В. По прочтении книги Б. Монсенжона о Рихтере (вроде рецензии) // Там же.

¹⁵ Алиханов Т. А. Интервью Илье Овчинникову // Газета. — 2006. — 19 октября.

¹⁶ Гаккель Л. Е. Размышления о Гилельсе // Советская музыка. — 1986. — № 12.

¹⁷ Алиханов Т. А. Указ. интервью.

¹⁸ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1957.

¹⁹ Баренбойм Л. А. Книга Г. Г. Нейгауза и принципы его школы // Советская музыка. — 1959. — № 5.

²⁰ См.: Монсенジョン Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. — М.: Классика-XXI, 2004. — С. 45; а также: Церетели А. С. Должно быть больше тумана; Лидский М. В. По прочтении книги Б. Монсенжона о Рихтере (вроде рецензии) // Волгоград — фортепиано — 2004. Указ. изд.

²¹ Так, например, в официальных советских справочниках его статус заметно прижался, при одновременном возышении С. Рихтера (см.: Советский энциклопедический словарь. — М., 1983: «Гилельс — крупный представитель советской пианистической школы» (с. 303); «Рихтер — крупнейший пианист 20 века» (с. 1125). О повторении подобного ранжирования в различных справочных изданиях см.: Гордон Г. Б. Импровизация на заданную тему. Указ. изд. Известно также, что условия жизни Гилельса, особенно в последние десятилетия, были трудными для музыканта такого ранга. Наконец, Гилельс в советской прессе на протяжении всей жизни подвергался критике, преимущественно несправедливой, если сравнить ее с освещением его творчества в зарубежной печати, а о Рихтере в СССР не вышло ни одной критической статьи и фактически ни одного критического замечания (Гордон Г. Б. Гилельс и критика; Импровизация на заданную тему).

²² Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс, с. 167.

²³ Хентова С. М. Эмиль Гилельс. — М., 1967. — С. 34—

38.

²⁴ Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс, с. 58—59.

²⁵ Нейгауз Г. Г. Искусство Эмиля Гилельса // Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 266. Данная статья впервые опубликована в газете «Литература и жизнь» от 6 апреля 1962 г. в связи с выдвижением Э. Г. Гилельса на Ленинскую премию. Полная цитата выглядит так: «Когда он начинал, почти мальчиком, свою пианистическую деятельность, всем было ясно, что налицо великолепная «материальная база», но высокой артистичности, одухотворенности еще не хватало». Но еще ранее, чем Гилельса услышал Нейгауз, его слушали А. Боровский и Арт. Рубинштейн, и оба в высокой степени сочли, что ему хватало и артистичности, и одухотворенности уже тогда. Никому из обычных виртуозов-вундеркиндов, которых крупным артистам всегда демонстрируют множество, они не давали характеристик подобных той, которую дали Гилельсу.

²⁶ О тоне и содержании критических статей об искусстве Гилельса в советской прессе писали С. М. Хентова, Л. А. Баренбойм и Г. Б. Гордон в указанных здесь изданиях. Кроме того, см. статью А. Николаева в журнале «Советская музыка», 1965, № 5, автор которой признает, что Гилельсу постоянно приходилось преодолевать «барьер суждений, воздвигнутый вокруг его искусства».

²⁷ Флиер Я. В. Щедрость художника // Советская музыка. — 1976. — № 10. — С. 51—52.

²⁸ Великий и недооцененный: интервью Надежды Багдасарян с В. В. Горностаевой // Время новостей. — 2006. — 19 октября.

²⁹ Монсенジョン Б. Рихтер. Дневники. Диалоги, с. 59.

³⁰ Шостакович Д. Д. К читателям этой книги: предисловие к книге С. М. Хентовой «Эмиль Гилельс».

³¹ Гаккель Л. Е. Пианисты // Там же, с. 703.

³² Цит. по: [Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс, с. 59].

³³ Эмиль Гилельс // Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники..., с. 161—162.

³⁴ Там же.

³⁵ Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. — М., 1990. — С. 129.

³⁶ Искусство Эмиля Гилельса // Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники..., с. 264.

Федорович Елена Наримановна

доктор педагогических наук, профессор,
проректор по научной работе Уральской
государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



ABSTRACTS

DEMCHENKO A. I.
CONTEXTS, SUBTEXTS AND POSTTEXTS
OF GLINKA'S CREATIVE WORK

The article of A. Demchenko discusses cardinal problems of the creative heritage of Glinka, the founder of Russian classical music. The author consistently examines three essential aspects of this heritage associated with logotype terms. Contexts comprise the aura of music occurrences by which the artistic thinking of the composer was surrounded and influenced. Sub-texts are concealed connotations in some of his works. Post-texts are Glinka's certain indubitable influences which have been very important for the consequent evolution of music art.

FEDOROVICH E. N.
ON THE JUDGEMENT OF EMIL GILELS'
ARTISTIC WORK

The name of Emil Gilels (1916—1985) will always occupy a prominent place in the history of world pianism. Being an brilliant pianist, he was greatly admired not only by the wide audience, but also among great musicians, like Rachmaninov, Prokofiev, Shostakovich, Sibelius, Toscanini, Horowitz, Ormandy, and many others. But nowadays his name is undeservingly falling into oblivion, this fact was particularly striking at his recent 90th anniversary. It

has been observed by many well known musicians, like T. Alikhanov, V. Gornostayeva and others.

In the author's opinion, the situation is due to the following reasons. First of all, G. Neuhaus, who has been Gilels's tutor during the post-graduate course of study, attested him undeservedly poor, favouring his other prominent pupil S. Richter. Neuhaus possessed greatest authority, and his point of view has become prevalent. Secondly, Gilels had a very high official status in the USSR. Later his high position had changed under the covert pressure from the officials, but everybody kept on believing, that Gilels was the figurehead of official soviet pianism. Nowadays this opinion cripples his reputation. The last and the foremost reason is, that the high art of his pianism is not palpable to everybody. It is obvious both to the general public and the highly qualified musicians. But unfortunately, the opinion in the sphere of music is formed by critics, who always try to find something "interesting" and "subtle" in art, while Gilels's performance is of ingenious simplicity. His amazing style has been evolving all his life, since the very youth. The striking simplicity of his art is the result of a precise mind, a warm sense and an unsurpassed mastery. His phenomenal virtuosity nurtured the opinion, that Gilels was merely a sheer virtuoso.

Nowadays it is absolutely essential to properly study the phenomenon of Emil Gilels.