

Петухова С.А.

**РОСТРОПОВИЧ, МЯСКОВСКИЙ, ПРОКОФЬЕВ, ШОСТАКОВИЧ:
ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ**

**ROSTROPOVICH, MYASKOVSKY, PROKOFIEV, SHOSTAKOVICH:
FOR CELLO**

Аннотация. Статья посвящена истории творческого общения Ростроповича с тремя русскими композиторами XX столетия, чьи произведения для виолончели явились истоком посвящённого этому артисту обширного репертуара. Изложение подробностей сотрудничества авторов и Ростроповича опирается на нотные и словесные источники, опубликованные и архивные материалы.

Abstract. The author examines the history of Rostropovich's creative contacts with three 20th century Russian composers, whose cello works laid the foundation for the extended repertoire dedicated to this artist. The account of the details of Rostropovich's collaboration with the composers is based on musical and verbal sources, published and archive materials.

Ключевые слова: Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович, виолончельный репертуар, легенда, игра, Шафран, Кнушевицкий, текст, подтекст, исполнительское редактирование.

Key Words: Rostropovich, Myaskovsky, Prokofiev, Shostakovich, cello repertoire, musical performance, Shafran, Knushevitsky, text, subtext, performer's editions.

I. Ростропович: окрестности и перекрестья – уточнение позиций

Мстислав Леопольдович Ростропович (1927–2007) – без сомнения, самый известный отечественный виолончелист прошедшего и нынешнего столетий. Он оставил множество выдающихся прочтений самых знаковых произведений разных стилей и эпох, а также инспирировал создание огромного корпуса специально для него написанных виолончельных сочинений, составивших по существу отдельный репертуарный поток современной инструментальной литературы (по самым скромным подсчётам, в нём более 100 опусов). Уникальность облика и мышления Ростроповича распространяется далеко за границы собственно музыкального искусства: многолетними целенаправленными усилиями он добился своего прижизненного помещения не только в исполнительский пантеон (что естественно для столь значительного интерпретатора), не только в сферу российской государственной политики и идеологии (что закономерно происходило со многими советскими артистами), но и в область музыковедческой науки. Фантастически талантливый, дальновидный, хитроумный и упорный, Ростропович стремился войти как в историю музыки, так и в историю вообще, и это ему удалось.

Изучением искусства знаменитых инструменталистов-струнников в мировом музыковедении наиболее успешно занимаются по большей части их коллеги, постепенно освоившие также и научную специализацию. И если в западной традиции создания подобного рода трудов можно отметить сейчас стадию подъёма, то в российской, напротив, наличествует явный спад: выдающиеся исследователи прошлых лет (Л.С. Гинзбург, И.М. Ямпольский, В.Ю. Григорьев, Т.А. Гайдамович) ушли из жизни, а новая генерация музыкантов, получивших изначально исполнительское образование и ощущающих потребность в научной деятельности, ещё не до конца сформировалась. Однако официальная образовательная общеевропейская доктрина в настоящее время не оставляет музыкальным практикам иного выхода, кроме как овладеть навыками (пусть первичными, примитивными) смежной профессии – если не музыковедческого исследования, то хотя бы музыкального описания.

Несмотря на это, мне пока что не известна ни одна защищённая в России диссертация о Ростроповиче. Довольно легко представить многочисленные причины её отсутствия.

С одной стороны, сам виолончелист, который, бесспорно, активно приветствовал бы появление такого труда, при жизни был физически неуловим, гастролируя по всему миру и постоянно пребывая в ситуации цейтнота. С другой стороны, справедливо ли обращаться к подобной работе без перспектив личного общения с её героем?

С одной стороны, разговоры с Ростроповичем исключительно интересны. С другой – здесь неизбежен авторитаризм трактовок и суждений, от которого если и можно избавиться в процессе появления текста, то нет уверенности, что, визируя результат, Ростропович сохранил бы его «для вечности»¹.

С одной стороны, об исполнителе немало написано, в том числе «семейными биографами» С.М. Хентовой и Т.Н. Грум-Гржимайло². С другой – обширный корпус литературы нуждается в тщательной проверке.

С одной стороны, её возможно осуществить на основании документов жизни и творчества Ростроповича, и количество источников гипотетически должно быть огромным. С другой же – подавляющее их большинство находится в частном архиве виолончелиста³.

Причины можно множить, ибо одна вытекает из другой. Но, как обычно, имеется и главная: опора (в разной степени) всех без исключения материалов, связанных с обликом артиста, на его собственные высказывания, которые так или иначе не отличаются полной достоверностью информации, тем не менее являясь образцами для подобных же высказываний его друзей, коллег, партнёров и учеников. Харизматичность личности, поступков, общения и искусства музыканта обусловила – одновременно неудобный и привычный для исследователя – классический тип «жизненного театра». Того метафизического поля, где сценические поведенческие установки, не ограничиваясь концертной сферой,

¹ Интересным примером позитивного отражения такого рода авторитаризма является работа о Ростроповиче, принадлежащая его бывшей ученице и опубликованная несколько месяцев спустя после смерти маэстро. См.: *Wilson E. Rostropovich: Cellist, Teacher and Legend*. London: Faber, 2007. Второе издание книги появилось менее чем через год: *Id. Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher and Legend*. Chicago: Ivan R. Dee, 2008. А перевод на русский язык вышел совсем недавно: *Уилсон Э. Мстислав Ростропович*. М.: Эксмо, 2011. Естественно, что проблематика данного труда прежде всего связана с преподавательской сферой.

² См.: *Хентова С. Ростропович*. СПб., 1993; *Грум-Гржимайло Т. Ростропович и его современники*. В легендах, быях и диалогах. М., 1997; *Грум-Гржимайло Т. Слава и Галина: симфония жизни*. М., 2007.

³ Информация о том, что объёмный архив Ростроповича, некогда помещавшийся в его вашингтонском доме, перевезён в Россию, в особняк, купленный виолончелистом на набережной Кутузова в Петербурге (дом 16), впервые появилась в книге Т. Грум-Гржимайло «Слава и Галина...» (с. 211, 472–480).

завоевывают реальное пространство, а их интерпретации закономерным образом всё более удаляются от реальности⁴.

Жизнь, как игра, – внешне почти неизменно лёгкая, хорошо продуманная, искусно оформленная и законченная (театр представления), на глубинных уровнях зачастую драматичная, жестокая и трагическая (театр переживания), нередко меняющая и ломающая координаты, принципы и судьбы, – вот ключевая идея, неотъемлемая в наших представлениях от образа существования и мышления Ростроповича. Жизнь артиста, невозможная без колоссальной индивидуальной энергетике, благодаря постоянной концентрации которой Ростроповичем создан личный миф. Его предпосылки, составляющие, производные теряются в перекрестках мотиваций, сейчас известных слишком мало для создания строго обоснованного научного исследования. Однако вполне достаточных для появления авантюрно-исторического сюжета.

Такого рода повествование, к счастью, не нуждается в тотальном соотношении с документальной базой и имеет право отличаться временными и событийными лакунами. И, тем не менее, оно не состоится без хотя бы минимального знакомства с фактологическими источниками, без привлечения «былей и диалогов», наконец, без авторского постижения действительности через звучание музыки. Избрав метод работы, подходящий для подготовки художественного текста и по возможности дистанцирующийся от авторитаризма «живых голосов» недавнего близкого окружения героя, от вошедшего в поговорку обаяния его личности, попытаемся рассмотреть в декорациях «жизненного театра» самую известную легенду Ростроповича – о степени его влияния на современные ему внутренние процессы развития музыкального искусства. Хронологическим истоком становления этой легенды явилось общение виолончелиста с тремя выдающимися русскими композиторами – Н.Я. Мясковским, С.С. Прокофьевым и Д.Д. Шостаковичем.

II. Внесюжетная преамбула. Наследство игрока, позиция аналитика и моделирование особенностей жанра были

В некрологе артисту, помещённом в ежедневной английской газете «Гардиан» через несколько часов после его кончины (27 апреля 2007 года в 19.30 по московскому времени), много неожиданного и даже шокирующего с точки зрения современного русскоязычного читателя. Столь дотошного и хладнокровного изложения подробностей биографий обычно чуждаются отечественные публикации подобного жанра, полностью отвечающие традиционному принципу «об умершем либо хорошо, либо ничего». Незаурядная наблюдательность и глубокая вписанность в проблематику исследования творчества Ростроповича, отличающие этот текст, безусловно делают честь его автору. И заставляют задуматься о том, насколько укоренены в его сознании – и, шире, в сознании просвещённой публики в целом – те сведения о Ростроповиче, которые, насколько мне известно, пока ещё никто не смог досконально проверить.

«Его отец Леопольд (1892–1942) был известным виолончелистом и превосходным педагогом, который учился у <...> Вержбиловича и позже у Казальса, – констатирует, в частности, Tully Potter. – <...> В 8 лет [Слава] уже занимался на виолончели у отца <...>. Как Казальс, он [отец] настаивал на том, чтобы всё было так, как он требует <...>»⁵.

⁴ Характерным с этой точки зрения представляется название журналистского материала о музыканте (2002): Крылова Л. Театр одного Ростроповича // Воспоминания о Ростроповиче. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=20309>. Дата обращения 28.04.2012.

⁵ Potter T. Mstislav Rostropovich. A prodigious cellist, his passion and influence reverberated around the world // Guardian. 2007. 27 Apr. 16.30 BST. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://m.guardian.co.uk/music/2007/apr/27/russia.world?cat=music&type=article>. Дата обращения 30.03.2012. Характерно, что эта информация присутствует также в статье о Ростроповиче, помещённой в самом авторитетном зарубежном музыкально-энциклопедическом издании нынешнего времени. См.: Goodwin N. Rostropovich, Mstislav (Leopoldovich) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2nd ed. Vol. 21. P. 774. [Далее: The New Grove].

Преемственность традиции Казальса, переданной через Ростроповича-отца к сыну, сравнения этого выдающегося сына с каталонским мастером – одна из важных составляющих как интервью Ростроповича-младшего⁶, так и публикаций о нём⁷. Иногда возникает впечатление, что в XX веке было лишь два исполнителя-виолончелиста равного класса – Пабло Казальс (1876–1973), который в первой половине столетия «обратился к знаковости старинной эпохи», и Мстислав Ростропович, который во второй половине столетия, напротив, вдохновил появление новейшего репертуара⁸.

Однако каким образом передавалась эта исполнительская традиция, когда и сколько именно занимался у Казальса Леопольд Ростропович?

На его интернет-странице можно прочесть следующее: «Леопольд <...> в 1910 году окончил консерваторию с золотой медалью. Выступив в нескольких концертах в Петербурге и Москве, он продолжил свою концертную деятельность в Польше – в Лодзи, Кракове, а затем в Париже. <...> В Париже Леопольд стажировался у знаменитого испанского виолончелиста и дирижёра Пабло Казальса. В 1912 году он [Л.В. Ростропович] переехал в Петербург и поступил в оркестр Мариинского театра»⁹.

В этом тексте почему-то отсутствует упоминание об участии Леопольда Витольдовича в I Всероссийском конкурсе виолончелистов, проведённом в Москве в декабре 1911 года¹⁰. И в целом хронология рассматриваемого периода требует уточнений. Дипломные экзамены в Петербургской консерватории проводились в 1910 году в начале мая. Следовательно, на прошедшие затем гастроли в российских столицах, Польше и Париже, а также на обучение у Казальса Л.В. Ростроповичу оставался в общей сложности год, так как, указывает С.М. Хентова, «возвратившись в Россию, Леопольд провёл лето 1911 года у родителей в Воронеже, а осенью дал там концерт <...>», на который сохранились отзывы местной прессы¹¹. Добавим, что в те времена европейское железнодорожное сообщение было уже достаточно быстрым, хотя и не столь разветвлённым как сейчас, да и логистика структурирования общеевропейских гастрольных графиков ещё не сложилась в современном нам понимании.

Кроме того, первые почти полтора десятилетия века отмечены непрерывными мировыми концертными турами Казальса – вплоть до 1914-го, когда обязанности виолончелиста-консультанта Высшей нормальной школы в Париже (Ecole Normale de Musique) стали вынуждать его систематически там появляться¹². На протяжении девяти сезонов подряд (1905–1913) Казальс приезжал на концерты в Россию и с успехом выступал в столицах, где его наверняка слышал Л.В. Ростропович¹³. Непонятно, зачем ему понадобилось отпраиваться для «стажировки» в Париж, если исполнитель мог, скорее всего, получить уроки в своей стране.

Недостаточно ясная ситуация сохраняется и в отношении учеников Казальса. Общеизвестно, что их было много (особенно, кстати, в поздний, относитель-

⁶ См., например: Материалы пресс-конференции Мстислава Ростроповича, состоявшейся на фестивале А.Д. Сахарова в июне 1998 года // Московский музыкальный вестник. Академическая музыка on-line. Сезоны 1997–1999. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: http://www.mmv.ru/interview/01-10-1998_rostrap.htm. Дата обращения 28.08.2013.

⁷ См.: *Стахович М.*: «Ростропович всегда был остроумным человеком» // Аргументы и факты. Липецк. 2007. № 32 (364), 8 авг. С. 8.

⁸ См.: *Kettle M.* It is hard to believe Rostropovich is dead: he was such a force of nature // Guardian. 2007. 27 Apr. 16.30 BST. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://m.guardian.co.uk/music/2007/apr/27/russia.world?cat=music&type=article>. Дата обращения 30.03.2012.

⁹ Леопольд Ростропович (1892–1942). [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.polonia-baku.org/ru/roztropowicz.phtml>. Дата обращения 31.03.2012.

¹⁰ Подробнее о конкурсе см.: *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965. С. 408.

¹¹ *Хентова С.* Ростропович. СПб., 1993. С. 14.

¹² См. подробнее: *Корредор Х.* Беседы с Пабло Казальсом / Вст. ст. и коммент. Л. Гинзбурга. Л., 1960. С. 77.

¹³ Так, в 1908-м, 1910-м и 1912-м годах Казальс приезжал в Петербург и Москву с концертами даже по два раза – в начале и конце каждого из указанных годов. См.: *Гинзбург Л.* Пабло Казальс. М., 1966. Изд. 2-е. С. 156–167.

но безгастрольный период, начиная с 1936-го), но даже в энциклопедических изданиях указана единственная значительная персоналия – Гаспар Кассадо, который, как пишет автор статьи в «The New Grove Dictionary», именно в 1910-м специально «вернулся в Париж <...> для уроков с Казальсом»¹⁴. По-видимому, среди остальных его воспитанников нет виртуозов мирового уровня, достойных упоминания в литературе. Вдобавок, удалившись от активной концертной практики сначала в Прад (каталонскую деревушку во Франции, на границе с Испанией), а затем в столицу Пуэрто-Рико Сан-Хуан (в 1956-м), Казальс жил достаточно уединённо. И оба его дома становились объектами паломничеств коллег, жаждавших как профессиональной консультации, так и возможности «отметиться». Поэтому рассказы об уроках Казальса, услышанные в разных ситуациях от разных виолончелистов, сейчас воспринимаются в качестве фиксации не столько истинных сведений, сколько стандартных мотивов «общей темы», придающих искомую завершённость любому исполнительскому сюжету.

Описанные рассуждения – отнюдь не результат всестороннего исследования. Это лишь констатация нестыковок, зацепивших в текстах взгляд читателя, в небольшой степени знакомого с подробностями биографий обоих виолончелистов. И потому целью вышеизложенного является не отрицание факта занятий Леопольда Ростроповича у Казальса, а лишь указание на максимальные сложности, практически невозможность проверки этого факта. Скорее всего общение музыкантов ограничилось несколькими творческими встречами. Однако их число вряд ли было достаточным для того, чтобы Л.В. Ростропович – сложившийся исполнитель совершенно иной школы, да ещё пребывавший в процессе гастролей, – успел усвоить технические тонкости в степени, пригодной для многолетнего их сохранения и позднейшей передачи наследнику.

Тогда почему для утверждения черт общеевропейской преемственности в рамках династической «школы» Ростроповичей, вписанности их исполнительских индивидуальностей в авторитетную традицию семейной былого избран именно Казальс, во многом находившийся вне принятых традиций и манер?

Ответов много, и все подходят.

Казальс – знаковая личность, но не единственная, мягко говоря, в виолончельном искусстве прошедшего столетия. Стоящая особняком, как и Мстислав Ростропович, – уникальный, неповторимый. Революционные открытия Казальса безоговорочно связаны лишь с одной, однако самой значительной репертуарной константой виолончельной практики XX века, – трактовками баховских сольных сюит, которые этот виртуоз впервые в истории концертного музицирования сыграл в виде цельных циклов (а не отдельных частей) и в приподнято-романтической (а не в принятой ранее этюдной или поверхностно-сюитной) манере. Тем не менее в ракурсе именно технологии и стилистики исполнительские новаторства Казальса уже при его жизни не могли составить конкуренции достижениям Ростроповича. А в современных нам условиях прежде всего баховские интерпретации Казальса начала XX века воспринимаются анахронизмом. Следовательно, читатель здесь призван оценивать не качество игры, а лишь уровни популярности и репутации артистов, да и собственно сами их имена как некие многозначные символы.

Благодаря сложившейся легенде, мы вынуждены нащупывать «воздушные пути» в границах области достаточно конкретной, материальной, предметной. И, однако, на этот раз в ней многое расплывчато, иерархичность понятий нарушена, а способ изложения сюжетов представляет собой, на первый взгляд, мало логичное напластование различных деталей, среди которых вызывающие сом-

¹⁴ Anderson R. Cassadó (Moreu), Gaspar // The New Grove. Vol. 5. P. 242. Интересно, что в статье того же Словаря о самом Казальсе названа лишь одна его ученица в интересный нам период – Гильгермина Суджа [Guilhermina Suggia], с которой виолончелист прожил в гражданском браке 6 лет (1906–1912). См.: Anderson R. Casals, Pablo [Pau] // The New Grove. Vol. 5. P. 226. А цитированная выше книга Корредора добавляет к этим сведениям ещё одну персоналию – Мариты Монтанес, также ученицы и жены (третьей).

нения требуют очень много времени и усилий на проверку, тогда как результат вполне может оказаться нулевым.

Здесь, словно в романах, совмещены категориальные структуры случайности и необходимости, допустимого и общеизвестного, «крупного» и «мелкого». Сознание Демиурга-игрока моделирует вариабельность действительных миров, опираясь на неопровержимую уверенность в высочайшей плотности жизненного событийного потока, в котором всегда можно отыскать любые ответы и сюжеты.

III. Ростропович и советская музыка: позиция интерпретатора

«Я презираю тех виолончелистов, которые жили во времена Моцарта и не «выжали» из него ни одного произведения для виолончели. Ни одного! И тех, кто не побудил Бетховена или Брамса создать хотя бы по одному концерту для виолончели...»¹⁵.

Эта эффектная фраза Ростроповича – одновременно кредо и манифест – с точки зрения исследователя не может оставаться иллюстрацией лишь наивной вне-историчности подхода. Потому как отчётливо свидетельствует о большем: об уверенности, что талантливый (уникальный, гениальный) исполнитель в любых условиях имеет право – и должен – влиять на внутренние процессы творчества *любого* композитора.

Действительно, в музыкальной истории есть примеры такого рода. Иногда выступления солиста-инструменталиста настолько потрясли воображение слушателя-композитора, что становились истоком возникновения как единичных произведений, так и нескольких опусов. Однако почти всякий раз в результате пристального изучения возможной совокупности мотиваций создания данных опусов приходится признавать, что не только исполнительское искусство виртуозов являлось здесь причиной. Обилие привходящих обстоятельств, большинство которых связано с реалиями концертной практики, не позволяет с точностью установить первичность предпосылки, колеблющуюся между желанием композитора, стремлением солиста, потребностью публики и заинтересованностью заказчиков, импресарио, агентов. Поэтому в качестве идеальной модели появления такой музыки – «пришёл, услышал, сочинил» – стоит привести единственный известный мне пример.

В первой половине 1891 года Иоганнес Брамс решил отказаться от композиторской деятельности, почувствовав себя «слишком старым» и желая «жить спокойно и не иметь в старости забот»¹⁶. Однако концерт, данный кларнетистом Рихардом Мюльфельдом летом 1891-го в Майнингене специально для приглашённого туда Брамса, заставил пожилого композитора пересмотреть свои намерения. После выступления Мюльфельда – звезды знаменитого Майнингенского оркестра – Брамс писал Кларе Шуман: «Ты даже не можешь себе представить такого кларнетиста. <...> Он вообще лучший духовик, какого я знаю»¹⁷. Плоды тех впечатлений и того лета – сочинения-близнецы (так называл их сам автор): кларнетовые Трио op. 114 и Квинтет op. 115, а также появившиеся несколько позже (1894) две сонаты для кларнета и фортепиано op. 120.

История возникновения этих гениальных произведений уникальна – не только своей изначальной очищенностью от иных контекстуальных толкований и однозначной направленностью внутрь собственно музыкального, творческого поиска. Но и той подчёркнутой оппозицией судьбоносных случайностей/закономерностей, развёртывание которой и приводит к сути подлинного искусства.

Мюльфельд общался с Брамсом до его кончины в 1897-м и пережил композитора на 10 лет. За эти годы артист приобрёл международную известность и

¹⁵ Грум-Гржимайло Т. Слава и Галина: симфония жизни. М., 2007. С. 46.

¹⁶ Цит. по: Царёва Е. Иоганнес Брамс. М., 1986. С. 321.

¹⁷ Там же. С. 322.

авторитет прежде всего как интерпретатор брамсовских сочинений. Задумывался ли он при жизни Брамса о том, что неплохо бы, например, вдобавок к камерным произведениям получить от него ещё и кларнетовый концерт? Вопрос риторический. Прекрасный сюжет случайной – и знаковой – встречи, вдохновившей музыкальные образы, распространился на определённое число произведений, однако не увенчался становлением закономерности, в рамках которой исполнитель приобрёл бы осознанное право влияния на алгоритмы мышления композитора.

В сюжете о коллекционировании Мстиславом Ростроповичем посвящённого ему виолончельного репертуара истоком, на первый взгляд, также оказывается подобная случайность, однако, напротив, обернувшаяся закономерностью уже в процессе появления «первой вариации» в структуре авторского повествования. Согласно воспоминаниям самого виртуоза, зафиксированным Т.Н. Грум-Гржимайло, «цепочка зачиналась в 1946 году, когда Слава, оканчивая консерваторию, сыграл Концерт для виолончели с оркестром патриарха советской композиторской школы Рейнгольда Морицевича Глиэра, с которым впоследствии они гастролировали по городам Советского Союза, исполняя этот концерт (Глиэр дирижировал оркестром). Вскоре Слава Ростропович выучил и сыграл виолончельный концерт Николая Яковлевича Мясковского, которому исполнение так понравилось, что композитор вскоре сочинил и виолончельную сонату»¹⁸.

Остальное хорошо известно – Сонату Мясковского (завершённую в январе 1949-го) услышал Прокофьев, написал собственную (май 1949-го), а после неё совместно с виолончелистом создал окончательную редакцию Симфонии-концерта (1951). В хронологию «цепочки» не укладывается Соната Шостаковича, появившаяся в 1934 году и посвящённая В.Л. Кубацкому, однако в том, что композитор, под влиянием творческого общения с Ростроповичем, в середине 1950-х сочинил вторую редакцию этой Сонаты, сейчас абсолютно уверены и большинство исполнителей, и некоторые музыковеды. Далее последовало написание Шостаковичем двух виолончельных концертов (1959 и 1966), первый из которых услышал в Лондоне Б. Бриттен (сентябрь 1960-го), в результате чего сюжет переместился за рубежи России и стал мировым достоянием.

На каком из витков его развития инициатива прямого «побуждения» начала исходить от артиста, точно не узнать. Вероятнее всего, она проявилась уже в процессе общения с Прокофьевым по поводу подготовки исполнения его Сонаты. Но ключевым обстоятельством тут является не установление конкретных дат, а ясное смысловое разграничение самим маэстро значимости отдельных историй, связанных с Глиэром, Мясковским, Прокофьевым и Шостаковичем.

О первой из них Ростропович до недавних лет лишь кратко упоминал, и факт отсутствия иной информации совершенно адекватен месту Глиэра в ряду названных авторов. На второй позиции, согласно возрастанию количества высказываний, – Мясковский, а Прокофьев и Шостакович лидируют с громадным отрывом. И здесь необходимо обратить внимание не только на разность творческого вклада Ростроповича в появление интересных нам произведений, но и на колоссальную разницу их образного содержания.

В целом наследие Мясковского – по сравнению с созданным его современниками Прокофьевым и Шостаковичем – в представлениях музыкантов всего мира в значительно меньшей степени связано с трагическими контекстами эпохи. Возможно, потому, что нахождение внутри жёсткого и ограниченного идеологического дискурса в данном случае нечасто приводило к качествам резкого отстранения, отрицания или борьбы. Таким образом и замечательный Виолончельный концерт Мясковского, и его Вторая виолончельная соната в сфере содержательных коннотаций и способов их раскрытия получились достаточно традиционными и более того – удалёнными от принятых тогда (или априори

¹⁸ Грум-Гржимайло Т. Слава и Галина: симфония жизни. М., 2007. С. 45.

подразумеваемых слушателями) актуальных новаций сюжета, высказывания и языка. И несомненно, что в интерпретациях данных опусов трудно было по-настоящему развернуться Ростроповичу – тем более в его молодые годы, явно отмеченные стилистическими чертами бури и натиска. А переосмысление этой музыки в соответствии с привычной виолончелисту манерой (как произошло позднее с Сонатой Шостаковича) оказалось невозможным.

Постепенно мировоззрение самого артиста и его восприятие позднейшими временами сплели воедино составляющие его искусства – эстетические, человеческие, гражданские, политические, – превратив их в монолитную позицию бунтаря, прогрессиста, борца с системой. Поэтика виолончельных произведений Мясковского в такую позицию очевидно не укладывалась, потому и остались они инородными звеньями в длинном ряду закономерностей. И симптоматично, что внутри этого цикла маэстро помещал, в частности, Концерт Мясковского не на его фактическое место в общей хронологии, а на то, которое считал наиболее удобным для логики развёртывания своего рассказа.

IV. МЯСКОВСКИЙ: СОПРОТИВЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА

В декабре 1945 года в Москве состоялся Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, на котором 18-летний Ростропович занял первое место, пополнив ряд блестящих советских виртуозов, получивших столь престижные награды в достаточно молодом возрасте.

На конкурсе Ростропович дебютировал с Концертом для виолончели с оркестром Мясковского. Это сочинение, завершённое в клавире 4 декабря 1944 года¹⁹, было впервые исполнено в Колонном зале дома Союзов 17 марта 1945-го²⁰ С.Н. Кнушевицким – адресатом создания и посвящения музыки.

О трактовке концерта Ростроповичем сохранились воспоминания Кнушевицкого, впервые опубликованные в 1954 году: «На этом конкурсе выступил с исполнением Концерта Мясковского высокоодарённый виолончелист Мстислав Ростропович, тогда ещё совсем юноша. Вспоминается разговор с Н.Я. [Мясковским], которому очень понравилось выступление Ростроповича (его громадный талант он очень ценил <...>). Но один эпизод в каденции второй [финальной] части – гаммообразный ход наверх, эффектно сыгранный им на одной струне “до”, Н.Я. не понравился, и он спросил меня: “Что сделать, чтобы не играли таким способом?”. Я посоветовал в конце этого пассажа написать заключительный аккорд на четырёх струнах, который лишил бы исполнителя возможности играть на одной струне. Аккорд был тут же вписан в клавир и партитуру и вошёл в издание, которым сейчас пользуются все виолончелисты»²¹.

В процессе совместной работы с Мясковским над Концертом Кнушевицкий, конечно же, имел много возможностей подкорректировать музыкальный текст партии солиста. Однако, как пишет он сам, «во-первых, я бы не рискнул спорить с Н.Я. и, во-вторых, для этого не было никаких поводов: ясность формы, логическое развитие музыкального материала, прекрасное изложение сольной партии виолончели – всё вызывало полное удовлетворение»²². А на следующий день после премьеры композитор, поздравив виолончелиста с успешным ис-

¹⁹ Дата окончания клавира Концерта проставлена композитором на последней странице авторской рукописи, хранящейся в архиве Н.Я. Мясковского в собрании ВМОНК им. Глинки (ф. 71³, инв. 530, №. 6405).

²⁰ Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радиокомитета дирижировал А.И. Орлов.

²¹ *Кнушевицкий С. Встречи с Н.Я. Мясковским // Н.Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах / Ред., сост. и прим. С.И. Шлифштейна. М., 1954. Т. I. Цит. по: Николай Яковлевич Мясковский. К 125-летию со дня рождения. К 140-летию Московской консерватории имени П.И. Чайковского. М., 2006. С. 22.*

²² Там же.

полнением, «преподнёс <...> ещё не изданный клавир произведения, на первой странице которого было написано посвящение <...>»²³.

В архиве Мясковского из фондов ВМОМК им. Глинки хранятся два рукописных экземпляра автографа клавир Концерта (оба написаны чёрными чернилами). В первом из них²⁴ отсутствует указанное посвящение и в каденции финала после пассажа *vivo* солирующей виолончели пока что принадлежит лишь одна нота – е¹ половинка. Этот текст, скорее всего, был предоставлен автором или Кнушевицким Ростроповичу для подготовки выступления на конкурсе.

В воспоминаниях же Кнушевицкого речь идёт о втором, более позднем, экземпляре – с посвящением²⁵. Здесь и в клавире, и в отдельной партии солиста присутствуют оговоренные исправления в каденции: под нотой е¹ фиолетовыми чернилами добавлены ещё три, составляющие теперь аккорд с-g-g-e¹, нижняя квинта которого берётся форшлагом.

Первоначально рукопись была отдана в издательство и предназначена для печати в октябре 1945-го, о чём имеется редакторская помета на 1-й странице автографа: «Вычитано в гравировку. 23/Х-45». Как видно, необходимость внесения позднейших правок после декабрьского выступления Ростроповича задержала выход клавир и партии до следующего года²⁶.

Несмотря на изменения, лично зафиксированные композитором, прочтение этого фрагмента музыкального текста Ростроповичем осталось прежним. В записи, осуществлённой в Лондоне 5 марта 1956 года с дирижёром Малколмом Сарджентом, артист играет последние такты каденции в манере, некогда вызвавшей критику Мясковского: после эффектного пассажа на одной струне срывает последнюю ноту е¹, завершая его таким образом, а следующую фразу – со слабой доли *dis*¹ – после микропаузы начинает заново «из ничего»²⁷.

Виолончельная партия Концерта в целом выдержана в драматическом характере, не выходящем за рамки благородной приподнятости и красоты высказывания. Единственное исключение – финальная каденция, дополняющая общий настрой обращением к «негативным» образам и достаточно жёстким звучаниям. Однако уровень «подачи» этой жёсткости определяется и регулируется прежде всего артистом (как и вообще любой уровень индивидуальной сценической подачи). В понимании Мясковского смысловая наполненность данного фрагмента не требовала привнесения собственно виртуозных, внешне, возможно, излишне ярких, элементов; в понимании Ростроповича – требовала. И именно поэтому произведение написано для другого исполнителя. А появление Второй виолончельной сонаты имело причиной, конечно же, не то обстоятельство, что трактовка Концерта Ростроповичем «так понравилась» композитору.

Процесс совместной работы Мясковского и виолончелиста над Сонатой не зафиксирован в воспоминаниях последнего. Однако М.А. Мендельсон-Прокофьева оставила об этом дневниковую запись от 1 июля 1949 года: «В Музгизе ему [Ростроповичу] предложили редактировать виолончельную партию сонаты Н.Я., что приятно Ростроповичу и очень устраивает его в финансовом отношении <...>»²⁸. Кроме того, сохранился и документ, дающий основания предполагать проведение такой работы, – рукописный автограф сочинения, который в картотеке фондов ВМОМК называется «Соната № 2, ля-минор. Партия виолон-

²³ Там же.

²⁴ ВМОМК, ф. 71³, инв. 530, № 6405.

²⁵ ВМОМК, ф. 71, № 29.

²⁶ См.: Мясковский Н. Концерт до-минор для виолончели с оркестром. Ор. 66 / Перелож. для виолончели и фп. Клавир и партия виолончели. М.; Л.: Музгиз, 1946.

²⁷ Mstislav Rostropovich. The Complete EMI Recordings. 26 CDs – 2 DVDs. 2008. № 50999-2-17597-2-7. EMI Records Ltd. CD 9. Дорожка 5. Временной ориентир 12 мин. 30 сек.

²⁸ Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы / Публ. Е.В. Кривцовой и М.П. Рахмановой // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. К 50-летию со дня смерти. Ред.-сост. М.П. Рахманова. Науч. ред. М.В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2004. С. 162.

чели [ред. М.Л. Ростроповича]». А на 1-й странице рукописи синими чернилами написано: «Редакция партии виолончели М. Ростроповича»²⁹.

В документе выделяются четыре разных слоя текста. Это оригинал автора, записанный фиолетовыми чернилами; пометки редактора издательства Ю.М. Оленева для гравёров синими чернилами и карандашом; темповые и аппликатурные указания синими чернилами между нотными строками; наконец, многочисленные смысловые лиги, первоначально проставленные простым карандашом, а затем продублированные фиолетовыми чернилами. Следовательно, данный карандашный «слой» не поддаётся прочтению в качестве принадлежащего руке Ростроповича. Что же касается разных пометок синими чернилами, то они, как кажется, сделаны различными почерками: Оленева – более крупным и размашистым, предположительно Ростроповича – более графичным и сосредоточенным.

Указания, предположительно принадлежащие Ростроповичу, касаются в первую очередь темповых сдвигов и вполне укладываются в общие представления о подходе артиста: фиксация характера движения направлена лишь в одну сторону (замедляя – *а tempo*) и встречается здесь пять раз, из них четыре – во 2-й теме II-й части. Все изменения, первоначально отсутствовавшие в автографе, затем были перенесены в рукописный клавир (тем же почерком и теми же чернилами)³⁰ и в опубликованные ноты³¹. Симптоматично, что в III-й части такого рода неавторских дополнений нет вообще. По-видимому, в ней всё устраивало Ростроповича, а подробности разнообразия довольно-таки однотипной штриховой техники остались в аудиозаписях музыканта. Кроме того, на 1-й странице рукописи имеется фраза, которую можно отнести к примечаниям либо виолончелиста (судя по почерку), либо редактора Музгиза (судя по содержанию): «Если первая страница будет пустая, а партия начнётся со 2-й страницы, поворот [т.е. переверот – *С.П.*] можно сделать перед знаком X [написан красным карандашом – *С.П.*] (на след[ующей] странице)».

Всё вышеизложенное очевидно, однако, лишь в случае абсолютной уверенности в принадлежности Ростроповичу помет синими чернилами. Между тем решение этого вопроса сейчас не является лёгким: письма и вообще любые документы маэстро закрыты во всех персональных фондах и не выдаются в столичных архивах. Лишь одно его письмо, адресованное Мясковскому, удалось рассмотреть на предмет идентификации почерка. Поскольку оно касается Сонаты и ранее не публиковалось, имеет смысл здесь привести его целиком:

«Дорогой, дорогой Николай Яковлевич!

Очень рад был играть Вашу сонату. Играл её с Дедюхиным³². За короткий срок он справился с этим благополучно. После Вашего возвращения мы Вам поиграем. Я ему не обещал первого исполнения, но, если Вас это вполне [подчёркивание Ростроповича – *С.П.*] устроит, я с ним сыграю с удовольствием. Соната оставила на всех присутствовавших огромное впечатление. Все в один голос назвали это “одним из самых лучших сочинений” и всячески обещали пропагандировать. Я это сочинение полюбил всей душой.

Жду Вашего возвращения. Желаю здоровья и скорой поправки. Крепко целую.

Ваш Слава»³³.

²⁹ ВМОМК, ф. 71, № 72.

³⁰ Мясковский Н.Я. Соната для виолончели и фортепиано № 2. Клавир. Автограф (ВМОМК, ф. 71, № 71).

³¹ См.: Мясковский Н. Вторая соната для виолончели и фортепиано. Ор. 81. Клавир и партия виолончели. М.; Л.: Музгиз, 1949. Описанные указания изменений темпа во 2 теме II части: партия, с. 6.

³² Пианист Александр Александрович Дедюхин (1907–1985) – многолетний ансамблевый партнёр Ростроповича.

³³ РГАЛИ, ф. 2040 (Н.Я. Мясковский), оп. 2, ед. хр. 234. Письмо не датировано?

В результате визуального сравнения двух почерков – из рукописей Сонаты и письма – приходится сделать вывод о кардинальной разности их типов. Даже если предположить, что письмо писалось в большой спешке, всё равно это не оправдывает столь сильных расхождений: почерк тут крупный, скорее округлый, расхлябанный, опорные вертикальные линии букв (штили) чаще неровные, завершения слов проведены нечётко. Приходится констатировать, что в Сонате отсутствуют словесные автографы музыканта, написавшего письмо. А графичные пометки синими чернилами, возможно, также принадлежат редактору, почерк которого менялся в зависимости от положения руки, рукописи, освещения, наличия карандаша или чернил, так как характерные особенности некоторых строчных букв (например, «б» и «р») остаются схожими во втором и третьем слоях текста.

В связи с данным письмом к проблеме определения подлинности исполнительской редакции виолончельной партии добавляется теперь и необходимость уточнения времени сочинения и количества первых исполнений Сонаты.

На последней странице автографа клавира произведения Мясковским зафиксированы точные даты его создания – «Соч[инение] 4–17 Авг. 1948. Ник[олина] Гора. Отд[елка] и инстр[ументовка] 1–10 Янв. 1949»³⁴. Между тем сам Ростропович указывает: «Я впервые исполнил сонату с Александром Дедюхиным в декабре 1948 года. Мясковский привёл на концерт своего друга Прокофьева <...>»³⁵.

Очевидно, память подвела исполнителя, так как в декабре 1948-го Прокофьев вряд ли мог присутствовать на таком концерте. Первая декада месяца была занята поездкой композитора в Ленинград на показ «Войны и мира», вторая декада прошла на даче, куда Прокофьев вынужден был удалиться по состоянию здоровья, а третья декада ознаменовалась посещением прослушивания Двадцать шестой симфонии Мясковского, что специально отмечено в дневнике Мендельсон-Прокофьевой³⁶. Скорее всего, и факт присутствия Прокофьева на первом исполнении Сонаты также попал бы в этот документ.

К тому же из письма Ростроповича ясно, что его выступление состоялось в неофициальной обстановке и совершенно точно до публичного (первого) исполнения. То есть – до декабря и в отсутствие Мясковского. Однако вряд ли он позволил виолончелисту сыграть незавершённый опус, а кроме того, осенью 1948-го композитор никуда не уезжал. С этой точки зрения, в воспоминаниях О.П. Ламм содержится более точная хронология событий: «Окончив и просмотрев виолончельную сонату вместе с Ростроповичем в конце января, Николай Яковлевич лёг в Кремлёвскую больницу на операцию, 27 февраля он вышел из больницы и 5 марта был в концерте на первом исполнении сонаты Ростроповичем и А. Дедюхиным»³⁷.

Следовательно, в период примерно от конца января до конца февраля это произведение исполнялось («обигрывалось») тем же составом ансамбля как минимум ещё один раз. Возможно, на заседании струнной кафедры или оркестрового факультета Московской консерватории, где работал Ростропович, а возможно, что и на одном из тех закрытых прослушиваний в Союзе Советских Композиторов, где тогда решались дальнейшие судьбы новейших камерных сочинений.

Подобную «обкатку» затем прошла и Виолончельная соната Прокофьева, созданная всего спустя менее полугодя после Сонаты Мясковского. И в принципе нахождение на коротком хронологическом отрезке двух этих опусов позволяет назвать их близнецами, – но не в позитивном «брамсовском» смысле, а, скорее, в понимании исторически-негативном или даже трагическом. Ведь они закономерно совпали не только в связи с личностью талантливого исполнителя.

³⁴ ВМОМК, ф. 71, № 71.

³⁵ Цит. по: Уилсон Э. Мстислав Ростропович. С. 109.

³⁶ См.: Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы. С. 139.

³⁷ Ламм О. Воспоминания (фрагмент: 1948–1951 годы) / Публ. М.П. Рахмановой // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. К 50-летию со дня смерти, указ. изд. С. 256.

V. Виолончельные сонаты Мясковского и Прокофьева: УХОД КАК ДАННОСТЬ И МЕЧТА

«Я очень старался: два композитора такого значения в таком небольшом зале³⁸ – это стоило того! – вспоминал Ростропович о премьеры Сонаты Мясковского. – После исполнения он [Прокофьев] пришёл радостный в артистическую комнату. Я пошёл ему навстречу, и он мне говорит: “Когда вы делаете быстрые штрихи на струне соль – ничегошеньки не слышно”. Он об этом вспомнил, когда писал для меня Симфонию-концерт, у него оркестр молчит, когда виолончель играет в басах»³⁹.

О дальнейшем можно узнать из воспоминаний виолончелиста в пересказе С.М. Хентовой: «В артистической, поздравляя Ростроповича, Прокофьев заявил, что хочет сочинить виолончельную сонату и просит Ростроповича сыграть её. Вскоре ноты были получены, выучены, и Ростропович отправился к Прокофьеву на Николину гору <...> чтобы поиграть и, как хотел автор, высказать ему соображения, возникшие в процессе разучивания. Ростропович не без юмора и живописных деталей рассказывал о впечатлениях того памятного дня: “Как только машина въехала в ворота, я увидел идущего навстречу нам Сергея Сергеевича. Он был в малиновом халате, на голове его было полотенце, повязанное в виде восточной чалмы. За ним бежали петухи и куры; видимо, он их только что кормил. “Добрый день, сэр”, – сказал шутливо Сергей Сергеевич и, глядя на моё растерянное лицо, добавил: “Извините меня за мой деревенский вид”»⁴⁰.

Свойственное устным рассказам Ростроповича «снижение стиля» за счёт привлечения любопытных и запоминаемых подробностей в данном случае маскирует совокупность контекстов, о которых артист по разным причинам не считал нужным говорить.

21 декабря 1947 года Ростропович исполнил Виолончельный концерт ор. 58 Прокофьева в консерватории под аккомпанемент рояля, партию которого играла Ирина Козолупова. Возможно, на том выступлении также присутствовали и Прокофьев, и Мясковский. И впечатление от искусства Ростроповича весьма скоро стало оформляться в их конкретные замыслы. Полтора месяца спустя, после публикации печально знаменитого Постановления (11 февраля 1948-го), создание советского инструментального сочинения (то есть *сочинения без слов*), написанного простым и «понятным массам» языком, без опасных оркестровых изысков, приобрело для двух музыкантов убийственную актуальность.

14 февраля Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Совете министров СССР издало секретный Приказ № 17, где в числе запрещённых к исполнению произведений советских композиторов назывались и прокофьевские опусы: симфонические – сюита «1941», «Ода на окончание войны», «Праздничная поэма», вокально-симфонические – «Кантата к 30-летию Октября»⁴¹, «Баллада о мальчике», фортепианные – «Мысли» и Шестая соната⁴².

16 апреля в выступлении на первом съезде Союза советских композиторов его генеральный секретарь Т.Н. Хренников расширил этот список, добавив к нему оперы «Дуэнья» и «Война и мир», Шестую симфонию, недавно сыгранный Виолончельный концерт ор. 58, а немного ранее – на собрании музыкантов Москвы – дополнив запрещённое всеми написанными за рубежом балетами Прокофьева, оперой «Огненный ангел», Третьей и Четвёртой симфониями, Пятым фортепианным концертом и Пятой сонатой.

³⁸ Первое исполнение Сонаты Мясковского состоялось в Малом зале Московской консерватории.

³⁹ Беседа с Анной Рэ / Пер. с франц. С.С. Прокофьева [сына] // Сергей Прокофьев (1891–1991). Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / Сост. М.Е. Тараканов. М., 1991. С. 257.

⁴⁰ Хентова С. Ростропович. СПб., 1993. С. 55.

⁴¹ Очевидно, имеется в виду кантата «Расцветай, могучий край» соч. 114 (1947).

⁴² См.: Вишневецкий И. Сергей Прокофьев / ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 600.

Из наследия Мясковского в антирепертуарные списки попали Шестая, Десятая, Тринадцатая и Двадцать вторая симфонии, «Патетическая увертюра» для большого оркестра, кантата «Кремль ночью», вокальный цикл «На грани», Третья и Четвёртая фортепианные сонаты⁴³.

Однако симптоматично, что в перечень не вошли камерно-инструментальные опусы обоих композиторов. Для них, таким образом, спектр желательных для написания музыкальных жанров и сочинений постепенно сужался до отдельных разновидностей и даже предпочтительных, относительно безобидных инструментальных составов.

Давление идеологического диктата и влияние жизненной необходимости хронологически совпали с яркими впечатлениями от игры молодого, перспективного, весьма харизматичного и отнюдь не робкого десятка виолончелиста очень высокого класса.

Виолончельная соната – первое произведение Прокофьева, целиком созданное после Постановления. В столь мрачные времена неожиданное обращение к ранее «неосвоенному» жанру творчества и знакомство с его возможным адресатом привели к появлению поистине новаторского произведения. Обретя в лице Ростроповича артиста, технически способного воплотить самый смелый замысел, композитор попытался в этом произведении расширить характерные особенности собственно камерного письма, подняться как до реальных, так и до метафизических высот. Однако даже наиболее удачные из исполнений (в том числе четыре записи Ростроповича – 1950, 1957⁴⁴, 1970 и 1997) не могут скрыть неравномерной смысловой насыщенности в драматургическом решении автора.

Возможно, причина в том, что самое главное и важное своё высказывание Прокофьев изначально замыслил и поместил в финале сочинения. На основании анализа авторских рукописных эскизов можно сделать вывод, что работа над Сонатой началась с поисков тем и написания III-й её части, а именно – с фиксирования тематических ячеек двух разделов: второго, основанного на Побочной теме в Des-dur (сперва записана в C-dur), и завершающего (последние такты коды-апофеоза).

Нахождение этих автографов в непосредственной близости на одной странице⁴⁵ позволяет предположить и хронологическое их соседство, ибо срок создания произведения – около 2-х с половиной месяцев – оказался недолгим.

Необходимо заметить, что сама по себе ритмическая фигура, использованная в Побочной теме финала, по-видимому, давно привлекла и долго не отпускала внимание композитора: подобные наброски можно найти уже в его нотной записной книжке за 1947 год⁴⁶. Сфера бодрого, временами приподнято-подпрыгивающего quasi-спортивного шествия, зачастую переходящего в откровенную гротесковость изображения, свойственна стилистике Прокофьева с его юных лет. Однако лишь в поздних его произведениях звучание таких тем становится приближенным к эстетической палитре Шостаковича, чьи пристрастия Б.В. Асафьев метко охарактеризовал как «жестокый и грубый “вкус” к патологическим состояниям, за счёт раскрытия человечности»⁴⁷.

В эскизных набросках эта тема первоначально заканчивалась скорее лирически. Вопрос о том, не повлияло ли на её окончательный вид творческое вме-

⁴³ См.: Там же. С. 618–619.

⁴⁴ 1 марта 1950 года в Малом зале МГК Ростропович и С.Т. Рихтер выступали на сонатном вечере, исполнив Третью и Четвёртую сонаты Бетховена, Первую сонату Брамса и Сонату Прокофьева. Была сделана радиозапись. Можно предположить, что концерт завершился сочинением Прокофьева, но точно установить это не удалось. В 1957 году осуществлена студийная запись Сонаты для фирмы «Мелодия».

⁴⁵ РГАЛИ, ф. 1929 (С.С. Прокофьев), оп. 1, ед. хр. 196, л. 1 об.

⁴⁶ См. нотную записную книжку С. Прокофьева № 12 (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 292, л. 32 об.).

⁴⁷ Асафьев Б. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д.Д. Шостаковича. Л.: МАЛЕГОТ, 1934. С. 28.

шательство Ростроповича, может быть сегодня задан лишь в качестве риторического.

Индивидуальный стиль Ростроповича – бунтаря и оппозиционера – сформировался под влиянием не только общественно-политических настроений, но и перемен в собственно исполнительской сфере. С точки зрения публики и критики игру молодого Ростроповича отличали прежде всего качества острой характеристичности и внешней эффектности. Т.А. Гайдамович, наблюдавшая его ранние артистические шаги, писала: «В юности Мстислава Леопольдовича увлекала гротескная острота рисунка, некоторая жёсткость в передаче эмоций. Экспрессивность игры, напор подавляли у него красоту лирических образов. Артист был по-молодому непримирим в своём мироощущении. Различные аспекты душевных переживаний раскрывались им подчас односторонне, угловато. Временами исполнитель словно стремился уйти от простых, душевных раздумий в безудержно влекущий поток мгновенных жизненных впечатлений. В отдельных произведениях <...> он словно скрывался от подлинного мира чувств за мастерской его стилизацией»⁴⁸.

В такой ситуации особенное значение приобретает изменение виолончельного штриха рефрена в финале Сонаты Мясковского в процессе работы над ней. Первоначально партия солиста целиком записана *legato*⁴⁹, и это господство связности позволяет предположить, что, приступая к сочинению данной части (после 10 августа 1948 года), автор, скорее всего, ещё имел в виду исполнение Кнушевицкого – либо интуитивно рассчитывал именно на его трактовку. Смена в дальнейшем виолончельного штриха на *sempre spiccato* (Мясковским обозначение проставлено один раз в 3 такте, редактором добавлено ещё один – в возвращении рефрена после первого эпизода⁵⁰) говорит о вмешательстве Ростроповича гораздо более, чем наличие или отсутствие его почерка в авторской рукописи Сонаты.

Кнушевицкий был обладателем эталонного легато, глубокого и бесконечно. Именно в таком прочтении перед войной записал он вместе с Львом Обориным Первую виолончельную сонату Мясковского, созданную в 1911 году и заново отредактированную в 1943-м. Эта соната – по-видимому, единственная, принадлежащая перу крупного русского композитора XX столетия и не записанная Ростроповичем. Ему, напротив, гораздо лучше удавались резкие открытые штрихи, получаемые при помощи вращательного движения кисти и броска смычка на струну.

На примере сравнения объективных отличий звукоизвлечения артистов можно говорить о достаточно отчётливой смене исполнительских приоритетов: от традиционного «пения на инструменте» до обогащения его содержательной палитры иными, обусловленными образами «новой» эстетики, звуковыми категориями. Всё это, закономерно совпавшее с требованиями времени, породило расширение содержательных границ в том числе и камерной музыки. И инспирировало максимальные контрасты, изначально заложенные в любых сопоставлениях описываемых опусов.

Единство стиля Мясковского, чуждого крайностей и на протяжении всей жизни композитора остававшегося монолитным и достаточно узнаваемым, проявилось и в его Второй виолончельной сонате. Аура смысловой привычности создаётся здесь за счёт опоры на мелодические интонации, близкие народной песенности и популярным жанрам, на классические масштабно-тематические структуры. Именно указанное единство стиля порождает и цельность ясно ощущаемой эмоции, которую недостаточно назвать лишь лирической или лирико-драматической. Настроения ностальгии, светлого, не замутнённого отчаянием прощания в целом формируют ощущение близости окончательного ухода и от-

⁴⁸ Цит. по: Хентова С. Ростропович. СПб., 1993. С. 46.

⁴⁹ См. эскизы и черновик Сонаты С. Прокофьева для виолончели и фортепиано № 2. (Автограф. Нотная тетрадь № 2. РГАЛИ, ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 44, л. 17 об.).

⁵⁰ См. Автограф партии виолончели в редакции Ростроповича (ВМОМК, ф. 71, № 72, л. 8).

сутствия явно выраженного противоборства с надвигавшейся темнотой. Большинство основных тем первых частей произведения завершается в басовых регистрах, а некоторые важные интонации отчётливо направлены вниз, что гармонично уравнивается окончанием II части во 2-й октаве, в высоком регистре виолончели, и преобладанием в финале движения «от мрака – к свету». Использование повторяющихся попевок и элегических задержаний, обилие длинных нот и скачков с заполнениями подкрепляют содержательный модус не трагического, но вынужденного расставания с миром и его прекрасным воплощением – музыкой.

В Сонате Прокофьева, напротив, противоречивость выражения сюжетных коннотаций, идущая от жизненной растерянности самого мастера, от внешней атаки на его мировоззрение и от попыток разрушения ценностных ориентиров высокого искусства, парадоксальным образом вдохновила безусловно новаторскую, хотя и не до конца прояснённую в трактовках интерпретаторов, стилистику этого произведения.

Поэтому здесь даже возможные изменения, обусловленные влиянием Ростроповича, в рамках столь многозначной эстетической позиции автора абсолютно не отрицали понимания его первоначального замысла. Напротив – воплотить этот замысел в России мог тогда единственный исполнитель; услышав его во второй раз, композитор, по-видимому, услышал и доминирующие черты концепции своего будущего опуса.

Сочинение завершается апофеозом, графически и акустически представляющим собой движение вертикально вверх – от Земли в необозримую высь, в неизведанные дали, откуда, возможно, нет возвращения. Отсутствие внимания нижележащим пейзажам, избегание попевочности и опоры на неинструментальные языковые структуры, охват масштабного пространства за счёт многоэтажности фактуры создают в совокупности однозначно направленный посыл, совмещающий виртуозность передачи и чёткую линейность жеста.

Сразу и навсегда найдя тематизм апофеоза, Прокофьев, по-видимому, затем последовательно приблизил к выражению описанного состояния и тематизм I части. Симфоничная развёрнутость фактуры – широко взятые аккорды и стремительные длинные пассажи – породили качество партитуры, до того и после того в большинстве случаев отвергавшееся композитором. Положение солирующего голоса, не приподнятого и парящего над аккомпанементом, как обычно у Прокофьева, а пытающегося пробить временами достаточно плотные слои фортепианного сопровождения, акцентирование тех самых «быстрых штрихов» на нижних струнах, которых обычно не слышно, здесь приобретают значение явного смыслового и драматургического символа.

Атмосфера постепенного подъёма, наводящая на мысли о раскачивающемся маятнике или мощном моторе, эскизно заявлена уже в коде I части, однако там эта попытка движения затем явно заканчивается снижением, постепенно растворяясь в тихих, неожиданно успокоенных колыбаниях аккордов.

Несостоявшийся полёт сменяется в рефрене II части узнаваемым мотивом, который в столь обнажённом виде появляется лишь в позднем инструментальном творчестве композитора. Ярким образцом такого типа высказывания может служить первая тема II части Симфонии-концерта: длительное, воспринимаемое зачастую бессмысленным, повторение внутренне замкнутого мелодического сегмента. Фиксирование процесса развития мысли, движущейся (бегущей) по кругу, близко пониманию формы центральной части Сонаты, где рондообразность периодически и упорно возвращает слух к основной теме – однозначно-плакатной, прямолинейно игровой и декларативно неквадратной. Не исключаю, что в момент написания этой темы Прокофьев держал в памяти одну из похожих по настрою и структуре тем идеологически выдержанной пионерской сюиты «Зимний костёр» op. 122 (писалась одновременно с Сонатой). Тематизм некогда популярного хора «Пионерский сбор» (№ 5 сюиты) уже сам по себе является вариантом темы, связанной в творчестве Прокофьева с офи-

циозно-славительной сферой. Музыка хора «Через мостик» из «Кавалерийского марша» для духового оркестра (ор. 69 № 3, 1937) затем была включена в симфоническую сюиту «Песни наших дней» (ор. 76, 1937) и оттуда, в свою очередь, через 12 лет попала в «Зимний костёр».

С выразительным решением рефрена контрастируют две привычные для автора образные сферы – «меркуцианская» в 1-м разделе *As-dur* и балетного адажио *B-dur* в центральном разделе формы. Эти разные жанровые картины дополняют длинный ряд тем произведения, каждая из которых может быть названа яркой, самостоятельной и законченной. Словно таким путём стареющий композитор, вырванный из привычной творческой колеи ужасающе-бессмысленными событиями предшествовавших месяцев, обращался к воспоминаниям и ощущениям собственной юности и жизненным ритмам собственной натуры. Словно, стремясь оставить Землю хотя бы в полёте воображения, он сперва мысленным взором пытался окинуть основные вехи необозримого пространства своего музыкального мира.

...Мясковский умер полтора года спустя после создания Виолончельной сонаты, Прокофьеву же после окончания подобного опуса оставалось жить ещё почти четыре года, систематически возвращаясь (падая) на землю из пространства мечты.

Встречи с Прокофьевым, описанные Ростроповичем в столь позитивных красках, успели состояться до инсульта композитора, случившегося 7 июля 1949-го. К роковому срыву закономерно привели события предшествовавшего полугодия, о котором О.П. Ламм вспоминала: «Всё это время Сергей Сергеевич держал себя на людях очень сдержанно, с чувством собственного достоинства, и его метания и страдания были видны только близким ему: Мирре Александровне, которой он с тоской говорил ночью: “Неужели я больше никогда не услышу “Войну и мир” и ни одного своего сочинения?”, или Николаю Яковлевичу [Мясковскому], которого он допрашивал: “Неужели все наши сочинения не нужны, будут заброшены!”»⁵¹.

Соната была вчерне закончена 22 мая 1949 года – об этом свидетельствует авторская помета в рукописи⁵². В автографе, первоначально написанном Прокофьевым синими чернилами, затем простым и коричневым карандашами проставлены лиги, оттенки, штрихи. Кроме того, в конце добавлен облегченный вариант апофеоза финала⁵³, где некоторые пассажи сокращены, а другие, предназначавшиеся сперва только для фортепиано или только для виолончели, поделены между инструментами. В опубликованный позже текст вошли оба варианта⁵⁴.

Несомненно, правки вносились в процессе совместной работы Прокофьева и Ростроповича. В последний раз в тот период он посетил дачу на Николиной Горе 1 июля, о чём можно узнать из дневниковой записи Мендельсон-Прокофьевой: «Сегодня к нам приехали Ростропович и Атовмян. Ростропович работал с Серёжей над виолончельной сонатой, он привёз с собой виолончель. Серёжа играл на фортепиано. Ростропович высказал свои соображения по поводу виолончельной партии, коснулся отдельных деталей. Очень хвалит сонату, считает, что она будет понятна не только музыкантам, но и широкому слушателю. <...> Сонату Серёжи Ростропович хочет исполнять с Рихтером»⁵⁵.

⁵¹ [Ламм О. Павел Александрович Ламм. Опыт биографии] // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи. М., 2001. С. 195, сн. 94.

⁵² ВМОМК, ф. 33, инв. 383, № 6405, л. 27.

⁵³ Там же, л. 28.

⁵⁴ См.: Прокофьев С. Соната до мажор для виолончели и фортепиано. Ор. 119. М.: Музгиз, 1951. На 1-й странице издания, принадлежавшего виолончелисту и ныне являющегося собственностью его семьи, имеется автограф композитора:

«На память о выходе в свет этой сонаты остались:

1) блистательное исполнение Рихтера и Ростроповича,
2) кривенькая и неумелая гравировка Музгиза. СПркфв. Дек[абрь] 1951».

⁵⁵ Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы. С. 161, 162.

Завершённое сочинение необходимо было – для определения его дальнейшей сценической и издательской судьбы – продемонстрировать двум высоким инстанциям: комиссиям Комитета по делам искусств и Союза композиторов (тогда он назывался Союзом советских композиторов). Уже 2 сентября Мясковский сообщил Мендельсон-Прокофьевой: «Комитет хочет познакомиться с в[ио]л[он]ч[ельной] сонатой <...> Показ <...> может несколько задержаться, так как неизвестно, вернулся ли [с гастролей] Ростропович»⁵⁶.

Неофициальное исполнение Сонаты состоялось 27 сентября 1949 года⁵⁷ в помещении Комитета Радиосообщения на улице Качалова (в настоящее время – Дом Звукозаписи). «Рихтер и Ростропович играли безупречно, успех был, но не тот, на который рассчитывали исполнители, ожидавшие оваций Серёже, – добросовестно фиксировала супруга композитора события тех дней. – В зале ощущалась некоторая скованность. После же исполнения Серёжа выслушал немало поздравлений. Приятно, что среди поздравлявших особенно горячо были Кабалаевский и Ойстрах <...>»⁵⁸.

Разрешение к печати Соната получила 22 октября⁵⁹, а в декабре 1949-го в Союзе Композиторов был осуществлён так называемый открытый показ произведения. «Виолончельную сонату Рихтер и Ростропович сначала сыграли Серёже у нас дома, с тем чтобы он высказал им свои замечания и пожелания, – продолжает Мендельсон-Прокофьева. – Затем состоялось прослушивание сонаты в Союзе композиторов⁶⁰. Звонившие после прослушивания Нина Дорлиак, Рая Глезер⁶¹, Нина Фёдоровна Теплинская⁶² рассказали, что прослушивание прошло очень и очень хорошо. Присутствовали: Анисимов⁶³, Пейко⁶⁴, В. Захаров⁶⁵, С. Кнушевицкий, композитор Аксенов⁶⁶, Дорлиак, Теплинская, Глезер, Вероника Ростропович⁶⁷, Нестьев⁶⁸. Говорят, что лучше всех выступил потом на состоявшемся обсуждении Захаров. Аксенов передал Серёже по телефону поздравление от имени Союза композиторов. Потом примчался со спешными новостями Ростропович и шаг за шагом описал все переживания этого вечера. Побывали у нас также Нина Дорлиак с Рихтером. Все они – горячие, настоящие поклонники Серёжи <...> Побывали мы также вместе у Кабалаевских <...>»⁶⁹.

Общественный резонанс, вполне достойный выдающегося опуса гения. Однако не его замечательная музыка и фантастически авангардная для тех лет концепция стали причиной, а единодушно позитивный отклик слушателей – композиторов, исполнителей и, главное, чиновников.

⁵⁶ Цит. по: Там же. С. 164.

⁵⁷ См.: *Ivashkin A. Cooling the Volcano: Prokofiev's Cello Concerto Op. 58 and "Symphony-Concerto" Op. 125 // Three Oranges Journal. 2009. № 18, Nov. P. 13.*

⁵⁸ *Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы. С. 165.*

⁵⁹ Это разрешение (печать с рукописным указанием даты) проставлено на 1-й странице копии авторской рукописи Сонаты. См.: ВМОМК, ф. 33, инв. 14, № 3698.

⁶⁰ На одном из закрытых концертов Пленума ССК СССР, состоявшегося в первой половине декабря 1949 года.

⁶¹ Р.В. Глезер – музыковед. Училась в Оренбурге у матери М. Ростроповича пианистки С.Н. Ростропович. Лектор Московской консерватории. Преподавала в Институте им. Гнесиных.

⁶² Н.Ф. Теплинская – директор Центральной музыкальной библиотеки ССК.

⁶³ И.И. Анисимов – заместитель председателя Комитета по делам искусств.

⁶⁴ Н.И. Пейко – композитор, ученик Н.Я. Мясковского и Н.П. Ракова. Преподавал в Московской консерватории (ассистент Д.Д. Шостаковича и Н.Я. Мясковского, преподаватель) и в Институте им. Гнесиных (зав. кафедрой композиции).

⁶⁵ В.Г. Захаров – композитор-песенник. Музыкальный руководитель Русского народного хора им. Пятницкого (с 1932). Секретарь, член правления СК (с 1948).

⁶⁶ Аксенов А.Н. – композитор, ученик Н.С. Жигалева и Н.Я. Мясковского, сотрудник Кабинета народной музыки Московской консерватории.

⁶⁷ В.Л. Ростропович – скрипачка, сестра М. Ростроповича.

⁶⁸ И.Н. Нестьев – музыковед, исследователь творчества Прокофьева.

⁶⁹ *Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы. С. 165–166.*

VI. ШОСТАКОВИЧ: ВЕРСИИ

В музыкантском сообществе (не только нашей страны) бытует устойчивое мнение, что Виолончельная соната Шостаковича имеет две разные, кардинально отличные исполнительские редакции при буквальном совпадении собственно нотного текста. Это редакции В.А. Кубацкого и М.А. Ростроповича. За прошедшие 5 лет мною было опрошено не менее трех десятков инструменталистов (пианистов, виолончелистов, скрипачей, альтистов), среди которых бывшие и настоящие учащиеся и педагоги Московской консерватории, Академии Гнесиных, иных столичных музыкальных институтов, училищ и школ. Все музыканты проявили единодушие: из двух редакций единственно востребованной является принадлежащая Ростроповичу. Виолончелисты и пианисты её играли, преподаватели проходили. При обращении конкретно к музыке указывается обычно наиболее яркий пример из отличий этих редакций: в коде I части Сонаты (цифра 18) первоначально темп не менялся, продолжая движение предшествовавшего раздела, а в трактовке Ростроповича изменился, что было зафиксировано композитором с помощью указания *Largo*, четверть = 50.

На вопрос, что собой в таком случае представляет первая редакция, сделанная Кубацким, ответить не смог никто из опрошенных, и более того – никто из них не знал и не интересовался, как выглядит собственно текст этой редакции.

Однако найти её очень легко. Большинство просмотренных мною печатных нотных версий Сонаты, как отечественных, так и зарубежных, выпущенных до 1996 года, основано на редакции Кубацкого без упоминания любых вмешательств Ростроповича⁷⁰. Его фамилия появляется в последнем по времени издании – в публикации 1996 года. Что же касается описанного изменения темпа, оно присутствует уже в самом первом издании произведения (1935)⁷¹ и, таким образом, сделано задолго вообще до знакомства Ростроповича и композитора.

В связи с этим необходимо поменять вектор прежнего вопроса и поставить его так: что же в таком случае представляет собой редакция Ростроповича?

Отчасти ответ находится в редакторском Предисловии к публикации 1996 года, принадлежащем М.А. Якубову. «При подготовке второго издания (Музгиз, 1960) Шостакович сделал в тексте Сонаты ряд существенных изменений, многочисленных и внешне незначительных, но вносящих важные коррективы в общий облик сочинения, – констатирует учёный. – Подобный принцип редактирования не раз встречался в творческой практике композитора, умевшего немногими штрихами не только менять отдельные частности, но и преобразовать смысл больших произведений в целом <...>. В Виолончельной сонате таким принципиальным изменением являются новые темповые обозначения и метрономические указания во всех четырёх частях <...>. Темпы первой, второй и четвёртой частей ускорены, тогда как темп третьей части *замедлен* [курсив Якубова – С.П.]. В результате ощутимо преображён общий темповый рельеф цикла, углублён контраст подвижных частей и *Largo*». Однако, подчёркивает редактор далее, наряду с тем, что и это издание традиционно опирается на первоначальную редакцию, здесь «впервые публикуются варианты штрихов и аппликатура, которые рекомендовал своим студентам в годы работы в Московской консерватории Мстислав Леопольдович Ростропович»⁷².

⁷⁰ См. список данных изданий в обзорном каталоге мировой виолончельной литературы: *Feves M., Lambooi H. A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature*. Utrecht, 2007. P. 518. Упоминание здесь имени Ростроповича как одного из редакторов виолончельной партии Сонаты, опубликованной в томе 38 Собрания сочинений Шостаковича в 42 томах (1982), является ошибочным (Ср.: *Шостакович Д. Соната для виолончели и фортепиано // Д. Шостакович. Собрание сочинений в 42 томах. Т. 38 / Подготовили: Е.Е. Николаев, И.А. Шостакович, Д.Г. Бязров (художник). М.: Музыка, 1982*).

⁷¹ См.: *Шостакович Д. Соната для виолончели и фортепиано*. Соч. 40. [Редакция партии виолончели В.А. Кубацкого]. Ленинград: «Тритон», 1935. Клавир. С. 15.

⁷² *Якубов М. Предисловие // Шостакович Д. Соната для виолончели и фортепиано* ор. 40. М., 1996. С. 6.

Обратившись к нотному тексту, где печатно зафиксирована совокупность отличий исполнительского прочтения виолончелиста, приходится признать, что проявления наиболее узнаваемой черты его индивидуального стиля – штриховой техники – отмечены здесь в весьма скромном объёме, вмешательства в первоначальную концепцию незначительны и явно не могут восприниматься в качестве самостоятельной редакции. Единичные изменения призваны улучшить пропевание длинных «пианистических» фраз и подать более выпукло кульминационные реплики виолончели посредством более частых смен смычка и использования акцентированного штриха *détaché*.

Однако «редакцию Ростроповича» в России играли задолго до 1996 года и продолжают играть до сих пор. И интерпретации чаще всего не ограничиваются немногочисленными опубликованными «вариантами штрихов и аппликатуры».

Здесь мы имеем дело с классическим случаем передачи и усвоения собственно исполнительской традиции. Во время концертов маэстро штрихи, аппликатура, смысловые лиги, динамические перепады его трактовки буквально «снимались с рук» коллегами, а затем фиксировались «поверх» печатного текста давно известной (и многократно переиздаваемой) совместной редакции Кубацкого и Шостаковича. Получившийся «гибрид» на протяжении многих десятилетий тиражировался внутри профессионального сообщества. Российские виолончелисты (в основном учащиеся) переписывали необходимые изменения из нот своих педагогов, создавая «редакцию Ростроповича», которая и сейчас так называется в отечественных музыкальных ВУЗах, училищах и школах.

Переезд на Запад самого артиста (1974) и начавшаяся в 1990-х экспансия в зарубежные страны отечественных исполнителей и преподавателей сделали эту тенденцию общемировой. Однако, как бы ни старались таким образом «зацементировать» совокупную «редакцию Ростроповича» слушатели-коллеги, сколько бы подражателей-студентов ни выпускали образовательные музыкальные учреждения, замечательные качества интерпретаций виртуоза в принципе не поддаются точной фиксации на бумаге, оставаясь там, где им и положено оставаться, – в выступлениях и записях, в пространстве звуков, а не нот.

А доказательством того, что им создана не редакция, а мощная и влиятельная *традиция*, – правда, доказательством «от обратного», – может служить история возникновения и первых исполнений гениальной Сонаты.

Во времена её написания и посвящения Виктор Львович Кубацкий (1891–1970) – выпускник Московской консерватории по классу А.А. Брандукова – являлся солистом, заведующим музыкальной частью и дирижёром оркестра Большого театра, инициатором создания Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов (1919), организатором и участником знаменитого Квартета имени А. Страдивари (1920–1930). Незадолго до появления Сонаты Кубацкий получил звание Заслуженного артиста РСФСР (1930).

Первое исполнение сочинения состоялось 25 декабря 1934 года в Малом зале Ленинградской консерватории; партию виолончели играл адресат посвящения, за роялем находился автор. Прошло немногим менее года, и в ноябре 1935-го Кубацкий был лишён всех своих постов и званий и оставлен в театре лишь на должности виолончелиста-оркестранта. А три месяца спустя трагедию пришлось пережить и Шостаковичу: публикацию 28 января 1936 года в газете «Правда» редакционной статьи (без подписи) «Сумбур вместо музыки» об опере «Леди Макбет Мценского уезда», а 6 февраля – статьи «Балетная фальшь» о балете «Светлый ручей». Относительно безоблачный период жизни композитора таким образом оказался завершённым.

Виолончельная соната создана до этих событий. Запись выступления Кубацкого и Шостаковича сделана не была, однако сейчас мы можем получить адекватное представление о свойственном первоначальной трактовке композитора круге образов, прослушав запись Даниила Шафрана и Шостаковича, осу-

ществлённую в 1946 году⁷³. «Эта интерпретация воспринимается как глубокое размышление о волнующих проблемах бытия, о красоте и соразмерности явлений мира, о смысле и наполненности человеческого существования», – пишет О.В. Бугаев, современный исследователь творчества Д.Б. Шафрана⁷⁴. Характерно, что ныне о данном прочтении мало кто вспоминает – наверное, потому, что присущие манере Шафрана гармоничная уравновешенность и стремление представить любую музыку как эстетический образ перестали быть востребованными в среде артистов после появления новой трактовки Сонаты.

Первое из знаковых исполнений произведения Ростроповичем и Шостаковичем состоялось 8 ноября 1954 года в Малом зале Московской консерватории. Первая их совместная запись, сразу и навсегда ставшая образцом для виолончелистов, осуществлена два с половиной года спустя. О подробностях её проведения Ростропович вспоминал:

«Каждый раз, когда мы играли сонату, то исполняли её по-разному, однако мы никогда не играли её так быстро, как на этой записи. Думаю, это произошло потому, что Дмитрий Дмитриевич ужасно торопился попасть на встречу со своими родственниками, приглашёнными на дачу <...>. Его главной заботой было как можно скорее закончить запись; стоял чудесный день, и он не мог дожидаться, когда он наконец-то доедет до друзей и выпьет с ними рюмочку. Он определённо не испытывал ощущения, что этой записи предстоит стать историческим документом. “Давай, Слава, сделаем это по-быстрому, мне скорее нужно уехать”, – говорил он. Без сомнения, из-за этой спешки Дмитрий Дмитриевич нервничал и не мог попасть на аккорды в финале (перед виолончельным триольным пассажем [цифра 50]), а чем больше нервничал, тем хуже попадал. Я говорю: “Дмитрий Дмитриевич, я подхвачу”. И сел играть за левую руку двумя руками, а он также двумя руками играл партию правой руки. Так мы и записали»⁷⁵.

Перед нами одна из историй, показывающих, из какого именно сора могут произрастать шедевры. Безусловно, музыканты оставили уникальный памятник, наглядно иллюстрирующий не качества техники или эстетическое совершенство прочтения, а качество времени интерпретаторов, навечно застывшего в метафизическом пространстве, обдуваемом фантастическими ветрами из лакун и отверстий, проделанных искусством в реальности.

Здесь, возможно, как нигде в столь максимальной степени, композитор, подгоняемый стремлением поскорее записать опус, бессознательно трактует его как «вещь в себе», «вещь-саму-по-себе» и одновременно «себя-в-вещи». Так поэты читают собственные стихи, акцентируя вместо содержания и смысла конструктор, опирающийся на индивидуальное произнесение языковых фонем, составляющих ядро собственного сюжета. Характерный пустоватый, почти лишённый тонкостей пианистической окраски звук Шостаковича, накладываясь на выразительную и протяжённую виолончельную линию (впрочем, также без изысков, появившихся в позднейших трактовках), создаёт непривычный и неожиданный образ. В нём прорастают вихри мистических «серебряных вьюг» и серых, медлительных туманов, мерцают холодные созвездия сфер, удобно отдалённых от человеческой суеты, однако в любой момент грозящих обрушиться на неё. Хрупкость перекрестий, обманчивая ясность этого мироздания лишь на мгновенья и каждый раз по-новому обретают кристалличное воплощение, становятся «словно бы» осязаемыми, как мираж или мечта.

⁷³ Мелодия М 10-42045. В настоящее время эта запись доступна на сайте: <http://www.liveinternet.ru/users/2870220/post184479242> (Дата обращения 6.01.2013). Т.А. Гайдамович упоминает также об исполнении виолончелистом Сонаты Шостаковича в 1930-е годы (см.: *Гайдамович Т. Д.Б. Шафран // Гайдамович Т. Избранное. М., 2004. С. 124–129*).

⁷⁴ Бугаев О. Исполнительское творчество Даниила Шафрана. Автореферат дисс. ... канд. иск. М., 2007. С. 23.

⁷⁵ Цит. по: Уилсон Э. Мстислав Ростропович. С. 194.

Координаты становящейся системы виртуозно вписаны в старинную сюитную форму и опираются на опосредованно осмысленные черты традиционных танцевальных жанров: аллеманды с «элегическим» аккомпанементом в I части (d-moll, Moderato 4/4), менуэта во II⁷⁶ (a-moll, Moderato con moto 3/4), пассакальи в III (h-moll, Largo 4/4), гавота или бупре в IV (d-moll, Allegretto 2/4). Восприятие Сонаты в русле такой стилизации обусловлено и господством во всех частях опуса минорного лада, что свойственно минорным сюитным, а не сонатным сочинениям доклассической эпохи и исключительно редко наблюдается в авторской музыке XIX–XX столетий⁷⁷. Такой подход настраивает прежде всего не на общую «минорность» характеристики действительности, а на некую эфемерность, декоративность пребывания в ней, будто бы предвосхищающей, но не открывающей семантические сопоставления более развитых звуковых сфер.

Сознательный аскетизм артистического высказывания композитора на более приземлённом уровне трактовки оказался чреват рождением «жёсткого» или «жестокоего» стиля, с течением времени делавшегося всё более характерным для разных исполнительских интерпретаций. Господство отрывистых, резких, грубых штрихов, усиление темповых и звуковых контрастов, демонстративное противопоставление мирской прямолинейности подвижных тем и «воздушности», «небесности» медленных приводит в результате к тому ощущению протестного начала, которое одно в большинстве случаев инспирирует современное нам понимание этой музыки.

Однако в дискографии Ростроповича имеются четыре записи Сонаты (годы выпуска 1957, 1968, 1970 и 1997), три из которых мало разнятся по существу, а четвёртая, вышедшая в 1968-м (но сделанная еще в 1965-м⁷⁸), значительно от них отличается. Эта интерпретация, ныне мне недоступная, не переизданная в виде диска и, по-видимому, не известная современным исполнителям, лишь единожды описана в исследовательской литературе – в небольшой монографии М.Ю. Кустова «Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: концептуальный аспект и проблемы интерпретации». «В данной исполнительской версии как бы снимается всё тяжёлое, трагическое, и Соната трактуется по-юношески легко и светло», – указывает Кустов, подчёркивая «<...> лёгкую подвижность с элементами виртуозности» и тот факт, что данный «<...> вариант не вошёл ни в одно из изданий и сохранился лишь в грамзаписи»⁷⁹.

Последнее обстоятельство представляется достаточно весомым. Прочтение 1965 года – незначительная интермедия, своеобразная «шутка гениев» – не повлияло на процессы формирования и освоения разными исполнителями философских контекстов сочинения. Эти процессы были связаны в том числе и с новыми изданиями Сонаты в 1960-м (вторая редакция) и 1971-м (четвёртая редакция).

Разумеется, что Шостакович, неоднократно играя произведение в ансамбле с Ростроповичем и, судя по всему, находясь под большим влиянием его индивидуальной трактовки, в любое время мог обратиться к артисту с просьбой зафиксировать подробности этой яркой трактовки письменно в нотах, создав отдельную редакцию по крайней мере виолончельной партии.

Однако не обратился. И таким образом оставил интерпретаторам ту степень свободы, независимости текста от апокрифических толкований, которая является неотъемлемым условием развития собственно исполнительского искусства.

⁷⁶ О «менуэтности» этой части говорил и сам композитор. Там же. С. 194.

⁷⁷ Знаковый пример подобного решения сонатного цикла: Ф. Шопен – Соната № 2.

⁷⁸ Мелодия 33 Д-016678.

⁷⁹ Кустов М. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: концептуальный аспект и проблемы интерпретации. Саратов, 1996. С. 64.

VII. КНУШЕВИЦКИЙ, ШАФРАН, РОСТРОПОВИЧ: СРАВНЕНИЯ

В 1967 году в журнале «Советская музыка» была опубликована статья Л.Б. Евграфова о Кнушевицком «Певец виолончели» – единственный в России отклик коллеги-профессионала о представителе искусства предшествовавшей исполнительской эпохи⁸⁰. Спустя много лет Евграфов – некогда ученик Ростроповича, ныне заслуженный артист России, профессор – так вспоминает об истории возникновения этого текста:

«Меня встретила Наталья Шпиллер, его [Кнушевицкого] жена, и говорит “Лёва! Исполняется пять лет со дня Святослава Николаевича. И, Вы знаете, никто не хочет написать – все боятся Ростроповича!” Потому что, когда Кнушевицкий умер, – это, конечно, глупость была, – но в его смерти обвинили Ростроповича.

Отношения у них не были безоблачными. И Кнушевицкий – так же, как и Шафран, кстати, – пытался тянуться, держаться на том уровне, на который взлетел Ростропович, но это было ему не по силам. И он, конечно, где-то надорвался. Перед самой смертью он взял программу, которая была для него, может быть, слишком трудной, в том числе из-за состояния его здоровья. Он взялся играть концерт Дворжака и Симфонию-концерт Прокофьева в одном концерте.

На моей памяти Кнушевицкий никогда не играл концерт Дворжака в концертах. А Симфонию-концерт он тогда только пытался выучить. И это было для него очень трудно в его годы и в его состоянии. У него сердце пошаливало... Он, конечно, очень переживал. Мне даже рассказывали, что он занимался и плакал, потому что у него не получалось так, как он этого хотел и так, как он это себе представлял. Даже как он мог, может быть, – если б был молодой»⁸¹.

История противостояния Ростроповича и двух его российских современников – самостоятельная легенда. Действительно, по большому счёту их никто никогда не сравнивал, и не только потому, что «боялись Ростроповича». Но и потому также, что очень сложно и не всегда целесообразно и допустимо сравнивать несравнимое, ведь критерии отношения музыкантов и публики к содержанию, эстетике, стилистике виолончельного (и, шире, струнно-смычкового) искусства менялись как раз во времена, совпавшие со стремительным взлётом Ростроповича-исполнителя.

Неслучайно Мясковский – поклонник традиционной точки зрения на смычковое звучание – в 1945 году ещё явно предпочитал исполнительскому стилю Ростроповича манеру Святослава Кнушевицкого, прежде всего лирика, обладавшего безупречным вкусом, гармоничностью составляющих интерпретации и явным тяготением к музыке романтического направления. Симптоматично, что в трактовке Виолончельного концерта Мясковского Ростроповичем автору понравилось всё, кроме частности, по его мнению, именно нарушавшей цельность высказывания.

В понимании отечественных музыкантов первой трети века описанные качества являлись определяющими именно для струнников, чьей главной задачей было добиться «пения на инструменте». Немалую роль в продолжительности бытования этой тенденции, разумеется, сыграла изоляция советского искусства, при которой от большинства российских артистов оставались скрытыми зачастую не мелодичные и не красивые, а, напротив, весьма жёсткие и характерные акустические решения струнных сочинений Стравинского и Шёнберга, Бартока и Берга, Хиндемита и Айвза. Неизбежная смена приоритетов на пути от романтического «театра переживания» к постромантическому «теа-

⁸⁰ Евграфов Л. Певец виолончели. К 60-летию со дня рождения С.Н. Кнушевицкого // Советская музыка. 1967. № 6. С. 69–75.

⁸¹ Евграфов Л. «Заниматься педагогикой для карьеры – это где-то даже аморально!» / Интервью Б. Лифановскому // Информационный бум. Обертоны по вторникам с Борисом Лифановским. 2005. № 40. 27 сент. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://ezhe.ru/ib/issue412.html>. Дата обращения 28.04.2012.

тру представления», в музыке западных стран происходившая начиная от едва ли не рубежа столетий, в российском исполнительстве несколько запоздала и пришлась уже на период 1930–1940-х годов, когда вернулся из-за рубежа Прокофьев (1936), а творчество Шостаковича вступило в зрелый период.

Именно эти «пограничные» времена и породили индивидуальный музыкальный лексикон молодого Ростроповича – яркий, плакатный, взрывной, подчеркнута театральность, чуждавшийся «чистой» лирики и «привычной», не одухотворённой актуальной идеей, красоты.

«После окончания консерватории я приступил к активным поискам своего исполнительского стиля, – рассказывал Ростропович уже в начале нынешнего столетия. – Мне нужно было разработать собственные подходы. К примеру, когда я хотел улучшить качество звучания, я мог попытаться подражать Святославу Кнушевицкому, который несомненно обладал самым замечательным виолончельным звуком, который мне когда-либо приходилось слышать. Ни один виолончелист не мог сравниться с Кнушевицким по красоте и благородству звука. Но потом я стал понимать, что мне не нужен такой прекрасный звук; скорее, я искал другие средства выражения, подходившие к “моему” репертуару. Восхитительно богатый, певучий звук виолончели хорошо подходил к романтическому репертуару XIX века, но был неуместен в таких произведениях, как “Симфония-концерт” Прокофьева, где природа звучания должна быть иной. Кнушевицкий исполнял сонату Рахманинова самым роскошным звуком, какой только можно себе представить, и я никогда этого не забуду. Но когда я исполнял ту же сонату, то стремился раскрыть другие стороны произведения и не довольствовался обычным погружением в поток романтического звучания»⁸².

Книга, где помещено цитированное интервью, увидела свет уже после кончины маэстро. Издание, материал для которого собирался на протяжении шести последних лет жизни Ростроповича (2001–07), сейчас является ценнейшим документом прежде всего потому, что на его страницах заново освещены важные биографические и иные подробности становления артиста. Здесь он впервые откровенно повествует о вещах, которые ранее не затрагивались в опубликованных материалах. И именно здесь наиболее явно проступает разность отношения виолончелиста к двум современникам и соперникам.

Профессиональное уважение Ростроповича всегда заслуживали в первую очередь коллеги-виртуозы, умевшие в разных ситуациях эффектно и стабильно подать объёмные, архитектурно масштабные и одновременно технически очень сложные опусы. Приоритет мысли, моделировавшей пространство искусства, заранее учитывавшей мелкие детали и возможные неожиданности сценической обстановки и атмосферы, пресловутая «холодная голова» при неизменно «горячем сердце» отличали исполнительский подход Ростроповича начиная с его самых первых профессиональных опытов.

Святослав Николаевич Кнушевицкий (1908–1963) – непосредственный предшественник Ростроповича на должности заведующего кафедрой виолончели в Московской консерватории – безусловно воспринимался последним в качестве идеального представителя уходившей исполнительской эпохи. Эпохи русских романтиков, но вряд ли виртуозов. Исполнительский расцвет Кнушевицкого, успешно совмещавшего деятельность оркестрового, ансамблевого и сольного музыканта, пришёлся на 1930-е годы. В 1933-м виолончелист стал победителем I Всесоюзного конкурса, и с этого времени на протяжении по крайней мере 7 лет занимал ведущее место на советской концертной сцене. Однако к началу блестящей карьеры Ростроповича в середине 1940-х Кнушевицкий (возможно, по причине слабости здоровья и склонности к возлияниям) во многом утратил

⁸² Цит. по: Уилсон Э. Мстислав Ростропович. С. 75. Закономерно, что исполнение Ростроповичем этой сонаты постепенно вытеснило лирико-романтическую трактовку Кнушевицкого и Оборина и ныне, судя по всему, считается наиболее востребованным среди профессионалов и меломанов.

это положение: стабильность выступлений мастера теперь оставляла желать лучшего, да и смена эстетических приоритетов струнно-смычкового музицирования мало вдохновляла артиста.

«В начале 1946 года я присутствовал на премьере концерта Глиэра в исполнении Кнушевицкого в Колонном зале Дома союзов, – вспоминал Ростропович. – Этот длинный концерт очень труден с технической точки зрения. Должен сказать, что техника не принадлежала к сильным сторонам Кнушевицкого, и в этом случае он попросту не очень хорошо выучил произведение. Во время исполнения он почувствовал, что дела идут плохо; память подвела его, и ему пришлось играть партию виолончели по нотам. Он разложил ноты на полу у своих ног, но в какой-то момент понял, что это не решит его проблем, и задвинул листы ногой под стул. Думаю, Кнушевицкий проявил выдающееся самообладание, доиграв этот концерт до конца с определённым достоинством»⁸³.

Концерт Глиэра, затем триумфально исполненный Ростроповичем, стал, как известно, первым звеном в «цепочке» произведений, непосредственно связанных с образом и интерпретациями этого артиста.

В данном случае не важно, насколько точно переданы маэстро подробности неудачного выступления коллеги. Потому что собственно отношение к нему Ростроповича – с молодости снисходительное и уничижительно ироничное – наверняка сформировалось на основании прежде всего профессиональных, а не каких-либо иных качеств Кнушевицкого.

Косвенным доказательством этого может служить карикатура, помещённая на одном из стендов выставки «Ростропович – Вишневецкая. Судеб скрещенье», функционировавшей в ВМОК имени М.И. Глинки с 26 апреля по 30 июня 2012 года. Содержание документа, включающего рисунки и подписи к ним, иллюстрирует ситуацию посещения некими молодыми людьми премьеры Концерта ор. 58 Прокофьева. «Чудная девушка с молодым чудным человеком вошли в зал... Прозвучали первые ноты виолончельного концерта С. Прокофьева...», – так начинается рассказ и продолжается карикатурными изображениями изменений лиц слушателей по мере того, как звучит музыка. Здесь четыре маленьких женских портрета (в начале и по одному на каждую часть) и два мужских (в начале и в конце), контраст между которыми беспощадно ярок. Не знаю, имела ли прототип изображённая девушка, но мужчина несомненно похож на Кнушевицкого.

Премьера Концерта в России (1938) не была удачной. Много позже в записной книжке композитора появился следующий отзыв: «После 1-го исполнения виолончельного концерта меня спрашивают в артистической: как? Я: хуже не выдумаешь. Потом я советовался с Кнушевицким, но тот смотрел как баран на новые ворота»⁸⁴.

В начале 1960-х виолончелист впервые обратился к этому опусу. Не известно, из желания «догнать» далеко ушедшего соперника или по каким-либо иным причинам. Однако совершенно ясно, что для нездорового, старевшего и достаточно загруженного преподавательской деятельностью артиста это был поступок. Его всегда видно, даже с солидной временной дистанции. Тем не менее Ростропович, да и иные коллеги, поступка не заметили (все, кроме Евграфова, – а он вообще редкостно наблюдателен, и память у него точно не хуже, чем была у героя данного текста).

Потому что эпоха свершений Кнушевицкого давно осталась в прошлом.

⁸³ Цит. по: Уилсон Э. Мстислав Ростропович. С. 103–104.

⁸⁴ Прокофьев С. Записная книжка с записями дел, касающихся своих произведений. Начата 27.11.1950. (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 141, с. 5). Особенность написания слов Прокофьевым, который фиксировал в них лишь согласные буквы, купируя гласные, сейчас настолько хорошо известна в музыковедческом, да и в артистическом, сообществе, что предпринятые здесь заполнения буквенных «лакун» уже можно оставить без специальных отметок и комментариев.

* * *

«Что касается Даниила Шафрана, то он тоже был талантливейшим музыкантом и, конечно, тоже конкурировал с Ростроповичем в то время, – продолжает Евграфов. – Хотя я считаю, что где-то в сороковые годы Шафран даже переигрывал Ростроповича. У Шафрана была феноменальная техника. И, конечно, замечательный звук, очень тёплый, – чего не было тогда у Ростроповича.

А потом Ростропович начал бурно развиваться, фантастически! Постоянно повышал качество своей игры. С Шафраном они играли вместе на конкурсах – в Праге получили две первые премии, ещё где-то... Они были всё время рядом, их ставили вместе. И Шафран, у которого была сравнительно слабая нервная система, не выдержал этой гонки. Он начал пытаться Ростроповича догнать и переиграть. Потому что был достаточно нервный и, может быть, чрезмерно честолюбивый человек.

Чего не скажешь о Ростроповиче, у которого была ясная голова, который знал, чего хочет, и как он идёт к своей цели. Он как раз был очень здоровый человек, психически здоровый и сильный. А Шафран на этом сломался»⁸⁵.

Оставляя в стороне вопрос, почему на завершающем этапе своей карьеры Шафран практически отошёл от активной исполнительской деятельности, сосредоточим сейчас внимание на сравнении творческих позиций музыкантов. Потому как в данном случае сравнения более чем уместны; почти что отсутствующие в музыковедческой литературе, они, тем не менее, всегда существовали, вдохновлённые самой жизнью и, наверное, судьбой.

Даниил Борисович Шафран (1923–1997) всего на четыре года старше Ростроповича. Однако не эта небольшая возрастная разница стала причиной гораздо более раннего взлёта петербургского музыканта. Также, как и Ростропович, потомственный виолончелист, он рано начал обучение. Но отец его поступил мудро, не занявшись начальным образованием ребёнка самостоятельно, а отправив его в специальную школу («десятилетку») при Ленинградской консерватории к выдающемуся педагогу А.Я. Штримеру, замечательному представителю виолончельной традиции северной столицы.

Не секрет, что Ростропович до самой смерти отца учился только там, где он преподавал, – а именно дома, затем в школе при Гнесинском училище Москвы и в музыкальной школе Свердловского района. Позже в ЦМШ он посещал лишь общеобразовательные предметы, по специальности продолжая домашнее обучение. Учитывая такой его алгоритм, мысль о том, что, если бы не смерть отца, Ростропович вообще мог не попасть в Московскую консерваторию, не кажется дикой или чересчур циничной.

Во всех образовательных учреждениях, включая ВУЗ, Ростропович овладевал профессией экстерном, являясь нечастым в современных условиях классическим примером иллюстрации двух стереотипов педагогической практики: «гениальный самоучка» и «учить – только портить». Однако специальное образование в любые времена как давало предметную выучку, так и открывало путь в довольно-таки замкнутое профессиональное музыкантское сообщество. Именно поэтому первый публичный дебют Ростроповича – в 14 лет – состоялся в городском парке Славянска⁸⁶, а подобное выступление Шафрана – также почти в 14 – в зале Капеллы Ленинградской филармонии (афиша сохранилась⁸⁷).

⁸⁵ Евграфов Л. «Заниматься педагогикой для карьеры – это где-то даже аморально!». [Эл. ресурс].

⁸⁶ Было бы несправедливо не упомянуть здесь о детском (школьном) выступлении Ростроповича, которое состоялось в апреле 1939 года и неожиданно получило печальный отзыв с фотографией: «Недавно состоялся открытый концерт ученика детской музыкальной школы Свердловского района, одиннадцатилетнего Славы Ростроповича, вызвавшего на соревнование учеников класса виолончели московских музыкальных школ. Первое отделение концерта было посвящено произведениям классиков, второе отделение произведениям советских композиторов». См.: Советское искусство. 1939. № 40, 21 апр. С. 4.

⁸⁷ См.: Даниил Шафран: Виолончель соло. Сб. материалов / Сост. Гусева В.А., Варгафтик А.М., Фихтенгольц М.Б. и др. М.: АСТ, 2001. Илл. 4 на вкладке между С. 128–129.

Другой вопрос, что Ростропович дебютировал с оркестром, а Шафран под рояль; причины этого необходимо оставить в ведении стандартов академического обучения, где до сих пор существует строгая иерархия возрастных групп и соответствующая ей система формирования детских программ. И, чем дальше от музыкальных центров воспитывается юный инструменталист, тем большей репертуарной свободой он располагает. А тот факт, что Шафрану на концерте аккомпанировала пианистка Софья Вакман, которая спустя несколько лет в эвакуации стала первым романтическим увлечением малолетнего Ростроповича, в данном контексте воспринимается также чем-то большим, чем обычная ирония судьбы.

Во множестве публикаций превозносится завоевание главной премии Все-союзного конкурса Ростроповичем в возрасте 18 лет. Значительно меньше написано о получении первого приза этого состязания Шафраном – в 14. И далее в их биографиях – та удивительная плотность сближений, о которой говорит Евграфов: участие, а после и судейство в одних и тех же конкурсах, схожие гастрольные графики... Даже количество рецензий на выступления Шафрана сопоставимо с общим числом отзывов о Ростроповиче (редкий случай), причём не только в России, но и за рубежом, и если не превышает это число, то, возможно, потому, что Шафран умер на десять лет раньше.

Добавим и наиболее важную область – репертуар. В представлении многих нынешних виолончелистов репертуарные пристрастия Шафрана ограничивались сочинениями барочной, классической и романтической эпох, что совершенно не соответствует действительности. Музыканту принадлежат эталонные прочтения (в большинстве зафиксированные в записях) многих из произведений, являвшихся предпочтительными и для Ростроповича, – опусов Бетховена, Шумана, Брамса, Дворжака, Сен-Санса, Чайковского, Шостаковича, Прокофьева, Глиэра, Бриттена, Кабалевского, Вайнберга, Бориса Чайковского, Шнитке и др. Практически одновременно с Ростроповичем, в 1960-е, Шафран начал увлекаться составлением монографических циклов концертных программ, и точно так же, как младший коллега, при существовавшем разнообразии репертуара, старший из виолончелистов с интересом обращался к переложениям для своего инструмента значимых произведений мировой музыки. А непрестанно подчёркиваемое прессой обилие послеконцертных «бисов» Ростроповича не воспринимается уникальным в сравнении с выступлениями Шафрана, на которых после «афишной» программы зачастую исполнялось от 5–6 (стандартное число) до 10–12 сочинений разного объёма⁸⁸.

«Поэт виолончели» – прекрасное определение, оставшееся нам от искусства Шафрана. Однако и ограниченное лишь поверхностно-эстетическими коннотациями в ущерб конкретным, предметным. На мой взгляд, этот артист не только в 1940-е, как считает Евграфов, а ещё и в 1960-е без труда технически «обходился» Ростроповича, противопоставляя жизненной мощи и энергетике его трактовок оригинальность, изящество и фантастическую выделку мелочей в собственных. На протяжении всей жизни Шафрана в его искусстве не на первом, разумеется, но на весьма важном месте оставался приоритет технического совершенства. «Виолончелист всегда должен быть блестящим виртуозом», – говорил исполнитель⁸⁹. И на мастер-классах, в многочисленных интервью и статьях, не скупясь, с максимальной степенью подробности описывал свои занятия, используемые инструктивные сочинения, алгоритмы постановки и достижения определённых целей.

Всего этого нельзя сказать о Ростроповиче, для которого ключевое положение в процессе формирования творческого познания занимал не предмет, а контекст, создающий содержание и смысл. Образное мышление Шафрана в большинстве случаев оставалось «за скобками» его советов, – по-видимому,

⁸⁸ См.: Там же. С. 52, 223–224, 244, 256, 285, 303.

⁸⁹ Цит. по: Даниил Шафран: Виолончель соло. С. 30.

он считал, что для каждого артиста эта сфера индивидуальна. В подобной же «тени» пребывали и технические детали занятий Ростроповича, собственных и с учениками, в финале его жизни с беспрецедентным тщанием собранные и объединённые в книге Элизабет Уилсон.

«Боялся» ли Ростропович сравнений с Шафраном? Во всяком случае, опасался до начала 1960-х, когда социальный и государственный статус Ростроповича как педагога, исполнителя, музыкально-общественного деятеля уже был на недостижимой высоте.

«Боялся» ли сравнений Шафран? Безусловно. Но совершенно не потому, что однажды «сломался» в процессе конкурентной борьбы. А потому, что сравнения эти неизбежно проваливались в бездонные и донныне «больные» контексты осмысления русского виолончельного искусства XX столетия. Противоречивое сосуществование двух школ (московской и петербургской); педагогические установки и их влияние на критерии проведения конкурсов, подбора и ротации членов жюри; система голосования, субъективность, подсушивание, покровительство ученикам; составление гастрольных графиков и предпочтения концертных организаций, – всё это, взятое в совокупности, в нынешних условиях остаётся в России, как представляется, главенствующим для формирования любой исполнительской карьеры.

Шафран – «аристократ» и интроверт, добившийся уникального артистического положения во времена, когда данные околмузыкальные сферы ещё не стали столь значимыми, – предпочитал оставаться от них в стороне. Ростропович, напротив, чувствовал себя там исключительно комфортно. Однако огромное коллегиальное уважение к сопернику, не менее талантливому, харизматичному, умному, образованному и технически (физически) сильному, естественным образом уживалось в натуре Ростроповича с потенцией завоевателя, первооткрывателя и борца, являясь определяющей константой его отношения к Шафрану.

Тем не менее тенденция избегать сравнений в отечественных публицистике и музыковедении все еще не преодолена. В частности, до настоящего времени нет хотя бы сколько-нибудь подробного специального анализа-сопоставления двух исполнений Сонаты Шостаковича – Шафрана и Ростроповича (записи 1946-го и 1957 годов). Кроме того, симптоматичным образцом использования стилистики не-сравнения и не-полемики является статья «Эпизоды из жизни артиста», написанная А.М. Варгафтиком и М.А. Гусевой и помещённая в качестве исследовательской в единственный на русском языке фундаментальный сборник, посвящённый Шафрану⁹⁰.

Буквально все значимые события его личной и творческой судьбы – ранняя победа на Всесоюзном конкурсе, первые российские и американские гастроли, развитие репертуара и концертных программ, детали положительных рецензий, общение с композиторами, взаимоотношения с властью, подробности трактовок, выразительные качества исполнений – здесь противопоставлены фактам биографии Ростроповича в хронологической и концептуальной плоскостях. А фамилия Ростроповича в тексте не упоминается ни разу, что, разумеется, зачастую приводит к стилистическим курьёзам⁹¹, однако не может не вызвать уважения пишущего профессионала.

Изучение опубликованных в сборнике материалов приводит к выводу, что такое отношение к ситуации сопернического не-соперничества оправдано реальными расхождениями собственно образов существования и мировоззрений музыкантов. Они сформировались и пребывали в мало соприкасавшихся личностных эстетических системах координат. Ростропович, прежде всего игрок, и Шафран – прежде всего философ.

⁹⁰ См.: Варгафтик А., Гусева А. Эпизоды из жизни артиста // Даниил Шафран: Виолончель соло. С. 9–95.

⁹¹ В частности, фраза «в 1974 году официально утверждённая виолончельная величина покинула Советский Союз <...>» (Там же. С. 71) представляется здесь явным перегибом.

На фоне достижений Ростроповича рафинированное искусство Шафрана иногда представляется однообразным и скучноватым, предназначенным для длительного, тщательного, внесуетного вслушивания и неизбежных сомнений в том, наступит ли когда-нибудь «момент истины» – настоящего понимания. Напротив, в сравнении с элегантно ровностью манеры Шафрана подход Ростроповича нередко оставляет впечатление поспешности, недодуманности, излишнего акцентирования внешних и прямолинейных составляющих конструкции в ущерб глубинным смысловым пластам.

Шафран сознательно скрывал от публики «монтажные швы» своего познания мира, Ростропович – декларативно обнажал. Обстоятельное и объективное сравнение этих антиподов, несомненно, принадлежит будущему. Ибо ныне слишком мало времени прошло с тех пор, как артисты находились среди нас. И, если «живой голос» Шафрана повествует в первую очередь о музыке и не влияет на формирование сюжетов современной истории русской культуры, то высказывания Ростроповича связаны с ними напрямую.

VIII. Симфония-концерт Прокофьева: кульминация сюжета

«Иногда мне кажется, что впервые я встретился с несколько замкнутым и молчаливым Прокофьевым в бостонском доме Кусевицких; – вспоминал Г.П. Пятигорский, – а может быть, это было в Париже, после сонатного вечера с Горовицем; но вероятнее всего – в Берлине, где я играл вместе с ним [Прокофьевым] его раннюю “Балладу” и уговаривал композитора написать виолончельный концерт.

– Мне мало знаком ваш сумасшедший инструмент, – заявил он. Я поиграл ему и, демонстрируя возможности виолончели, видел, как он чуть не подскакивал на стуле. “Как здорово! Сыграйте ещё раз”. И он делал пометки в маленькой записной книжечке, которую всегда носил с собой.

Прокофьев попросил меня показать ему кое-что из типично виолончельного репертуара, но, когда я выполнил его просьбу, он полистал ноты и заметил: “Этого не нужно держать у себя дома. Это плохо пахнет”.

<...> Мы переписывались по поводу концерта. Наконец Прокофьев закончил первую часть концерта и прислал мне ноты. Затем мы начали обсуждать следующие части. Начало второй, вскоре появившейся, показалось мне гораздо более обещающим, чем первая.

– Даже так, – заявил Прокофьев, – это ни к чему не приведёт. Я не могу сочинять вне России. Я поеду домой.

Когда пришла вся рукопись концерта, Прокофьев был уже в России, и связаться с ним по поводу этого сочинения стало не так-то легко. Первое исполнение состоялось в Бостоне под управлением Сергея Кусевицкого. Многие трудные проблемы, с которыми мы столкнулись на репетициях, вряд ли можно было разрешить с помощью строчки из прокофьевского письма: “Делайте все, что считаете нужным. Даю вам *carte blanche*”. Исполнение в Бостоне прошло хорошо, и приём у публики доставил нам удовольствие. Спустя несколько дней в Нью-Йорке, где мы повторили это сочинение, дело обернулось для меня каким-то кошмаром. В одном эпизоде второй части, по необъяснимой ошибке, оркестр взял темп вчетверо быстрее, чем было указано. Времени для размышлений не оставалось, и я молниеносно набросился на пассажи, которые даже в подлинном темпе были чрезвычайно быстрыми. Не знаю, заметил ли кто-нибудь из прессы или слушателей, что произошло, но до сих пор мне представляется загадкой, как я остался жив. В письмах, любезно пересланных советским посольством, я просил Прокофьева кое-что изменить, указывая на некоторые недостатки сочинения. Он поблагодарил за мои замечания и ответил, что учтет их.

Нестьев, советский биограф Прокофьева, говорит, что этот концерт, – последнее произведение “зарубежного периода”, наименее продуктивного во

всей карьере композитора, когда были еще сильны влияния буржуазного Парижа. Но вернее всего, что собственная неудовлетворённость сочинением заставила композитора почти полностью переписать его. Несмотря на то, что большая часть прежнего материала сохранилась, он превратился в новую композицию, симфонию-концерт ор. 125. Я услышал его в мастерском исполнении советского виолончелиста Ростроповича и благодарен, что теперь существует два больших произведения для виолончели этого великого композитора и незабываемого человека».

Несмотря на оговорку мемуариста по поводу того, что «бесполезно напрягать память, пытаюсь вспомнить точные даты и места встреч с Прокофьевым, Стравинским, Мийо, Мартину или Хиндемитом <...>»⁹², свидетельство Пятигорского о начале работы Прокофьева над Виолончельным концертом ор. 58 представляется заслуживающим доверия.

Композитор окончательно переехал в Советский Союз в первой половине 1936-го. Берлинские концерты с Пятигорским могли состояться в июле 1934-го⁹³. Следовательно, в прошедший между этими датами период в полтора года и были задуманы и созданы I и начало II части Концерта.

Как указывает В.А. Юзефович, «право на первое американское исполнение Виолончельного концерта Прокофьев уступил Кусевицкому»⁹⁴. Мировая премьера сочинения, написанного для Пятигорского, однако, была осуществлена не им. После отъезда композитора на родину и С.А. Кусевицкий, и Г.П. Пятигорский потеряли с Прокофьевым личные и творческие контакты. И лишь в начале 1939 года узнали, что премьера Концерта состоялась 26 ноября 1938-го в Москве с виолончелистом Л.В. Березовским и дирижёром А.Ш. Мелик-Пашаевым.

Именно с момента этого исполнения за Концертом закрепилась репутация произведения архитектурно неясного, сложного, «неиграбельного», для виолончелиста невыигрышного и вдобавок перегруженного в области инструментовки. Понятно, что успех первых американских исполнений, состоявшихся 8 и 9 марта 1940-го в Бостоне, был слишком отдалённым и географически, и идеологически от реалий концертной практики советского государства. И потому нет ничего удивительного в том, что Ростропович, совместно с композитором осуществивший окончательную редакцию Концерта, здесь считался его «спасителем». А эта самая редакция стала не одним из «двух больших произведений для виолончели», как мечталось Пятигорскому, а единственным⁹⁵.

Лев Владимирович Березовский (1898–1960) характеризуется в Музыкальной энциклопедии как «мастер выразительной, певучей игры»⁹⁶. Этот музыкант являлся последователем романтического направления русской виолончельной школы, как уже указывалось, наиболее ярко представленного искусством Кнушевицкого. Однако, в отличие от своего друга Кнушевицкого, Березовский был куда менее талантлив и харизматичен и в памяти коллег остался прежде всего как исполнитель средний, нестабильный, психологически

⁹² Gregor Piatigorsky. Cellist. Doubleday & Co, 1965. Цит. по: Московский Музыкальный Вестник. 1998. Фрагмент тридцатый. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www.scribd.com/doc/45994220/%D0%92%D0%B8%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82>. Дата обращения 5.05.2012.

⁹³ Об этом свидетельствует письмо Прокофьева Борису Асафьеву из Берлина от 12 июля 1934 года. См.: Письма С.С. Прокофьева – Б.В. Асафьеву (1920–1944) // Из прошлого советской музыкальной культуры / Сост. и ред. Т.Н. Ливанова. Вып. 2. М., 1976. С. 45.

⁹⁴ Сергей Прокофьев. Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953 / Подготовка текста и комментарии В.А. Юзефовича, науч. ред. М.П. Рахманова. М., 2011. С. 391.

⁹⁵ Единственная же известная мне запись Концерта ор. 58 принадлежит замечательному виртуозу Яношу Штаркеру: EMI Records Ltd. Les Introuvables de Janos Starker (6 CD). Janos Starker, cello (Lord Aylesford Stradivarius), London Philharmonia Orchestra, conductor Walter Susskind. CD 6. Запись 1956–59. Дорожки 5–7.

⁹⁶ Березовский Лев Владимирович // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. Стб. 419.

неустойчивый и вдобавок нередко отличавшийся опозданиями на концерты и пропусками репетиций⁹⁷.

Выбор такого артиста для осуществления премьеры Концерта известного советского композитора, по-видимому, обусловило только нежелание Кнушевицкого участвовать в этой премьере. А её посещение виолончелистом как раз и отражено в цитированных выше (с. 26) ремарках карикатуры Ростроповича и мемуарной записи Прокофьева.

Святослав Рихтер, работавший с Березовским в качестве пианиста над подготовкой Концерта, позже оставил нелицеприятные воспоминания:

«Когда в 1938 году появился прокофьевский виолончельный концерт, мне неожиданно предложили разучить его с виолончелистом Березовским <...> Березовский, с одной стороны, был доволен поручением, с другой – музыка была ему чужда. Когда мы впервые показали концерт в накуренной комнате Союза композиторов <...> он вызвал восторженный приём: “настоящее событие. Такое же, как Второй скрипичный концерт”. Был оживлённый положительный диспут. Высказывались благожелательные напутствия Березовскому. Никто не сомневался в том, что сочинение будет иметь колоссальный успех. “Это новая страница”. Тем не менее сочинение вскоре постигла неудача.

Когда мы пришли показать концерт Прокофьеву <...> у Березовского был страшно сконфуженный вид. Вероятно, поэтому Прокофьев не хотел особенно с ним распространяться, сам сел за рояль и стал ему показывать: так и так... Прокофьев был деловой, но не симпатичный. Его, должно быть, раздражали вопросы Березовского. Он хотел того, что написано в нотах, – всё! У Березовского была тенденция к сентиментальности, и он никак не мог найти место, где её применить. Ну хоть в одном местечке где-нибудь звук показать!

Я пришёл на премьеру и сидел в первом амфитеатре. Забился и волновался. Просто за сочинение и за Березовского, конечно, тоже. У него, можно сказать, почва уходила из-под стула во время исполнения. Мелик-Пашаев брал весьма неудобные, да и не те темпы. Совершенно, как мне кажется, не прочёл сочинение внутренне. Провал был полный»⁹⁸.

Немногочисленные критические отзывы, однако, не оставляют такого впечатления. Первый из них принадлежит перу В.О. Беркова, который в заключение подробного разбора тем сочинения, в частности, констатировал: «Концерт Прокофьева – яркое, сильное произведение. Он займёт достойное место в советской музыкальной литературе и, в частности, в советской концертной литературе для виолончели»⁹⁹. Достаточно положительным было и мнение К.А. Кузнецова, подчёркивавшего, что «в концерте радуется отсутствие элементов “современничества” <...> отсутствие “салонности” <...> нет <...> и искусственной, не типичной для Прокофьева упрощённости “Песен наших дней”. Виолончельный концерт – это Прокофьев, максимально серьёзный и верный самому себе»¹⁰⁰.

Единственным однозначно отрицательным оказался отзыв Кнушевицкого, который прямо назвал произведение неудачным, «не виолончельным», «не звучащим» на этом инструменте: «Партия виолончели написана очень высоко <...>. Эта напряжённая, однообразная звучность солирующего инструмента, безусловно, должна утомлять слушателя. Все кантиленные, певучие эпизоды, как правило, изложены в регистре, более подходящем для альты, чем для виолончели.

⁹⁷ См.: *Ражников В.* Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. М., 1989. С. 211, 213; *Кузнецов К.* Декада советской музыки [о Виолончельном концерте op. 58] // Советская музыка. 1939. № 1. С. 23; *Ширинский В.* Возникновение квартета имени Бетховена // Воспоминания о Московской консерватории. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www.mosconsrv.ru/ru/book.aspx?id=127832&page=131263>. Дата обращения 5.05.2012.

⁹⁸ *Рихтер [С.]*. О Прокофьеве // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ ст. С.И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп.. М.: ГМИ, 1961. С. 457–458.

⁹⁹ *Берков В.* Виолончельный концерт С. Прокофьева // Советское искусство. 1938. № 157, 26 нояб. С. 2.

¹⁰⁰ *Кузнецов К.* Заметки о виолончельном концерте Прокофьева // Советское искусство. 1939. № 22, 14 февр. С. 2.

Из-за этого проигрывают некоторые удачно найденные темы, например, певучая, выразительная кантилена побочной партии второй части. Самый же обаятельный по звучности низкий баритональный регистр виолончели использован очень мало. <...> То, что в классических произведениях является исключением, Прокофьев сделал правилом, – и в этом его ошибка. Большинство виртуозных эпизодов написано в таком расположении, что они просто “не звучат” – их “душит” звучность оркестра <...> [Среди штрихов] преобладает широкое, резко звучащее *détaché*¹⁰¹.

Высказанные замечания позволяют сделать вывод, что имманентные качества позднего стиля композитора, в рамках которого многие его более ранние достижения были сконцентрированы и доведены до максимальных величин, начали формироваться не в середине 1940-х годов, а гораздо ранее. С другой стороны, Концерт ор. 58, по сравнению с Симфонией-концертом, отличался всё-таки гораздо меньшей непривычностью и резкостью звучаний и контрастов. В статье Кнушевицкого, кроме того, есть ценное свидетельство – упоминание о сделанной «на тонфильм» записи первого исполнения. Неизвестно, сохранилась ли она. Скорее всего нет – ведь в 1990-е подавляющее большинство записей даже удачных выступлений советского периода было смыто с плёнок.

Партитура Концерта после несчастливой премьеры тем не менее не была сразу отставлена композитором и подверглась изменениям. «<...> Очень полезен оказался Стогорский¹⁰², с правками которого концерт вышел у Кусевицкого», – указывал Прокофьев в записной книжке¹⁰³.

Вопрос о том, сколько именно экземпляров партитуры произведения (автографов и копий) существовало тогда в мире, не имеет прямого отношения к теме данного повествования. И всё-таки нуждается в кратком рассмотрении по причине запутанности ситуации.

«<...> Копию партитуры Виолончельного концерта композитор оставил при последнем посещении Парижа в РМИ [Русском музыкальном издательстве, возглавляемом Кусевицким] <...>», – констатирует Юзефович¹⁰⁴. Как известно, в последний раз во французской столице Прокофьев пребывал в течение двух дней (14–16 января 1938-го) по пути в США¹⁰⁵. Следовательно, к этому времени Концерт был уже завершён, оригинал партитуры находился в Москве и использовался затем при подготовке премьеры, а копия, отданная в РМИ, предназначалась для публикации и выступления Пятигорского с Бостонским оркестром.

Однако, судя по свидетельству композитора, нотный текст Концерта был отослан Кусевицкому с правками А.П. Стогорского, а правки эти были сделаны никак не ранее, чем состоялось исполнение сочинения Березовским в ноябре 1938-го. Выходит, что партитуру произведения Кусевицкий получил дважды – в январе 1938-го в первой (авторской) версии и после ноября – во второй (Стогорского).

Далее Юзефович указывает, что с первоначальной парижской копии распечатывался комплект оркестровых голосов, затем партитура и голоса отправились в Бостон, и там Пятигорский осуществил свою – ещё одну, третью – редакцию партии виолончели.

Возникает вопрос, где в таком случае оставалась партитура второй версии Концерта? Ответа на него у меня сейчас нет, но можно сказать совершенно точно, что не в Советском Союзе. Ибо в декабре 1946 года Прокофьев про-

¹⁰¹ Кнушевицкий С. Ещё о концерте С. Прокофьева // Советское искусство. 1939. № 10, 20 янв. С. 4.

¹⁰² Стогорский А.П. – советский виолончелист, методист и редактор. Родной брат Г.П. Пятигорского.

¹⁰³ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 141. С. 5.

¹⁰⁴ Сергей Прокофьев. Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953. С. 392.

¹⁰⁵ См. письмо С.С. Прокофьева В.А. Дукельскому от 14 января 1938 г. в: Вишневецкий И. Памятка возвращающимся в СССР, или о чём говорили Прокофьев и Дукельский весной 1937 и зимой 1938 года в Нью-Йорке // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. К 50-летию со дня смерти. С. 388.

сил Петра Сувчинского выслать в Москву партитуру и оркестровые голоса Концерта, как думал композитор, давно изданные в РМИ. Однако он не знал, что награвированная там партитура, предназначенная для проката, так и не была опубликована, скорее всего, по причине пожара, случившегося на складах РМИ в Берлине и Лейпциге в 1943–44 годах. Тем не менее сведения об этом Прокофьев, по всей видимости, получил своевременно, так как уже в первой половине июля 1947-го направил директору РМИ Гавриилу Пайчадзе следующее письмо:

«Многоуважаемый Гавриил Григорьевич <...>

Сведения Парижского Радио о переделках, сделанных мною в виолончельном концерте, не точны. То есть я их сделал, но перед [подчёркивание Прокофьева – С.П.] посылкой в гравировку. Однако, поскольку возникли такие разговоры, я хочу воспользоваться ими и, может быть, действительно кое-что переделать. Дело в том, что я не раз слышал из разных мест, что виолончельный концерт длинен и слишком сложен, и вот я хочу посмотреть, нельзя ли сделать его короче и проще. Поэтому:

- 1) Всѣ-таки постарайтесь мне прислать (через ВОКС) партитуру, переписав её или сняв оттиск с корректуры <...>
- 2) Голоса мы спишем здесь, а клавир, хоть плохой, здесь найдѣтся.
- 3) В Москве есть отличный молодой виолончелист, который выучил к[о]н[церт] и в начале сезона мог бы сыграть с оркестром.
- 4) Послушав, окончательно решу, надо ли внести в него переделки, и тогда извещу Вас»¹⁰⁶.

Очевидно, знакомство Ростроповича с композитором произошло не 21 декабря 1947-го, сразу после исполнения Концерта ор. 58, а гораздо ранее, как минимум до декабря 1946-го. Виолончелист в поисках партитуры сочинения обратился к Прокофьеву, и в результате появились указанные письма.

Однако в декабре 1947-го партитуры произведения в Москве ещё не было – Ростропович играл его под аккомпанемент рояля. И вполне возможно, что первоначальные переделки Прокофьева вносились в клавир, так как прокофьевские зрелые и поздние клавиры по существу представляют собой дирекционные с подробным расписыванием инструментовки. Можно утверждать также, что композитор начал самостоятельную работу над Концертом в 1947 году и ко времени присоединения Ростроповича в 1950-м уже изменил и архитектуру, и – во многом – тематизм сочинения: трёхчастность I части превратилась в сонатность, финальная Тема с вариациями дополнилась ещё одной «линией» варьирования и таким образом выросла до двойных вариаций; многие важные темы (в том числе Главная тема I части), разработочные и иные разделы были дописаны или переписаны. В целом объём партитуры вырос почти вдвое.

Всѣ это подробно проанализировал в исследовании, посвящённом Симфонии-концерту, выдающийся учёный и реставратор виолончельных сочинений Прокофьева Владимир Михайлович Блок (1932–1996)¹⁰⁷. Нас же в длительном процессе переделок произведения закономерно интересует лишь один этап, – тот, что связан с участием Ростроповича.

В большинстве текстов о Ростроповиче указывается, что он, занимаясь с Прокофьевым Концертом, прожил на даче композитора два лета – 1951 и 1952 годов. Документально это пока не подтверждается, что, однако, отнюдь не означает отсутствия факта.

Среди музыкантов, сотрудничавших с Прокофьевым, многие хотели бы называть себя (и некоторые позже называли) его друзьями. Ростропович так не делал никогда. Тем не менее, свидетельства очевидцев о характере коллегиального

¹⁰⁶ Сергей Прокофьев. Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953. С. 439, 436.

¹⁰⁷ См.: Блок В. Симфония-концерт для виолончели с оркестром соч. 125 // Блок В. Виолончельное творчество Прокофьева: Исследование. М.: Музыка, 1973. С. 109–155.

общения виолончелиста и композитора, сохранившиеся совместные фотографии, воспоминания супруги Прокофьева позволяют предположить, что из молодых советских исполнителей того периода наиболее близким мастеру был именно Ростропович. И фраза «два лета прожил на даче Прокофьева» в данном случае, возможно, не отражает реальную ситуацию, а становится символом этого общения. Примерно столь же многозначным, сколь и появление в результате нового, огромного, масштабного виолончельного опуса – Симфонии-концерта op. 125.

Здесь артист впервые в своей творческой истории предстаёт соавтором, с чем связана очередная легенда. Как известно, в центральной части Концерта op. 58 каденция солиста первоначально отсутствовала. Virtuозная и технически насыщенная, она появилась лишь в Концерте-симфонии (цифра 18), и большинство нынешних струнников не сомневается, что максимальные сложности этого текста, требующего от исполнителя исключительной растяжки и силы пальцев левой руки, создавались при непосредственном участии Ростроповича и именно под его влиянием.

Между тем сам маэстро указывает в качестве иллюстрации такого вмешательства совершенно иной фрагмент. Его координаты музыкант в первый раз озвучил в зарубежном интервью 2006 года: «Был только один раздел, в котором я кое-что написал, в цифре 20 первой части. Некоторые думают, что я написал каденции, но их создал сам Прокофьев. Он сказал, что ему нужно 8 тактов виртуозной музыки для виолончели. Всё, что я сделал, было написание виолончельной партии, так как для неё он уже сочинил оркестровку. Неделю за неделей он спрашивал меня, не могу ли я написать что-нибудь, но я всё откладывал и придумывал оправдания. В конце концов, он взорвался и сказал: “У вас нет таланта Брамса! Брамс написал тонны фортепианных этюдов вдобавок к другим своим сочинениям, а вы не можете даже написать восемь тактов!” Это и побудило меня в результате сочинить их.

Я пришёл на следующей неделе с 8-ю тактами, и он сразу стал просматривать их у фортепиано с карандашом и ластиком в руке. После изменения, может быть, десяти нот, он поблагодарил меня и сказал, что это хорошо. Когда я шёл вниз по лестнице из его квартиры, он крикнул вдогонку мне: “Хорошие 8 тактов!”. Это была редкость – получить комплимент от Прокофьева, так что для меня это был великий день»¹⁰⁸.

Год спустя в книге Уилсон опубликован более свободный вариант воспоминаний Ростроповича: «Время от времени Сергей Сергеевич просил меня написать быстрый технический пассаж для сольной партии виолончели со специфической инструментальной фактурой, – от четырёх до восьми тактов. При этом Сергей Сергеевич обозначал гармоническую основу и ритмический рисунок. Однажды я затянул с выполнением очередной задачи и придумывал разные предлоги в своё оправдание. В конце концов он рассердился и стал укорять меня: “Похоже, у вас даже нет таланта Брамса... Только подумайте, Брамс мог писать упражнения для фортепиано целыми страницами, а вы не можете написать для меня даже несколько тактов!”.

Естественно, в тот же вечер я сел и сделал то, о чём он просил. На следующий день я отнёс пассаж Сергею Сергеевичу и увидел, что он сделал с ним. С карандашом и ластиком в руке он просмотрел несколько моих тактов, а потом очень осторожно стёр одну ноту здесь, другую там и заменил их своими. Хотя он изменил всего лишь четыре или пять нот, разница была огромной и весь фрагмент словно ожил. Тогда я сказал себе: “Почему это не пришло в голову мне?”¹⁰⁹.

Сравнивая тексты и подтексты приведённых эпизодов, нельзя не вспомнить одну из любимых консерваторских присказок времён моей учёбы там. Выраже-

¹⁰⁸ Janof T. Conversation with Mstislav Rostropovich. 2006. May 4. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www.cello.org/newsletter/articles/rostopovich/rostopovich.htm>. Дата обращения 14.05.2012.

¹⁰⁹ Цит. по: Уилсон Э. Мстислав Ростропович. С. 116.

ние «в каждой шутке есть доля шутки» наверняка было прекрасно известно Ростроповичу. Имя Брамса, редко упоминающееся в библиографии Прокофьева и здесь связанное напрямую с сочинительскими талантами виолончелиста, – «доля шутки», вводящая в иной иерархический контекст. Хорошо изученное литературоведами качество «приращения смысла» в повествовании – в рамках добавления тем/категорий по принципу «было – не было» – закономерно приподнимает над привычным толкованием восприятие процессов и сотрудничества композитора и артиста, формирования их взаимоотношений. А дополнение «только одного раздела» (из первого интервью) ремарками «время от времени» и «очередная задача» (из второго) превращает единичное событие соавторства в искомую закономерность.

Однако, что бы ни говорил Ростропович и как бы мы сейчас это ни воспринимали, именно ему мировая музыка обязана введением Симфонии-концерта в широкий исполнительский обиход. Симптоматично, что Концерт ор. 58, который критиковали за обилие высоких звучностей и излишнюю сложность партии солиста, за жёсткость инструментовки и непривычный акустический баланс, превратившись в Симфонию-концерт, в интерпретациях Ростроповича, во всяком случае, предстаёт никак не менее техничным и контрастным и ещё более акустически насыщенным и терпким опусом. Традиция его исполнения, переданная маэстро в том числе и ученикам, надолго утвердилась в концертной практике и в качестве одного из наиболее распространённых подходов существует поныне.

Тем не менее в данной ситуации влияния Ростроповича едва ли можно рассматривать только в предметном поле. Особенно если учесть, что первое исполнение виолончелистом Симфонии-концерта не стало триумфальным, а также что после этого исполнения композитор ещё работал над сочинением самостоятельно.

Важнее иное: творческая, психологическая, даже бытовая поддержка, которую оказывал Прокофьеву младший коллега. И его неизменное и страстное желание любой ценой довести до сцены произведение, которое он считал гениальным.

Премьера Симфонии-концерта состоялась в Большом зале Московской консерватории 18 февраля 1952 года с Московским молодёжным оркестром под управлением Рихтера – дирижёра-дебютанта, тогда в первый и единственный раз в жизни вставшего за пульт.

«Вся эта история была для меня крайне волнующей, – вспоминал Рихтер позднее. – На репетициях, хотя музыканты московского молодёжного оркестра относились ко мне чутко и доброжелательно, всё же не обошлось без конфликтов. Некоторые строили удивлённо-юмористические гримасы и едва подавляли смех. Это была реакция на большие септимы и жёсткое звучание оркестра. Партия солиста, неслыханно трудная и новаторская, вызывала бурное веселье у виолончелистов. Кондрашин [приглашённый в качестве консультанта] сидел в оркестре и своим неподвижным взглядом следил за моим жестом. Репетиций было всего три, и мы еле-еле в них уместились.

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 приветствие публики, но она не давала начать...

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

От большого напряжения мы после конца были в полном изнеможении. Мы не верили себе, что сыграли, и настолько потеряли головы, что не вызвали Прокофьева наверх. Он жал нам руки снизу, из зала. Мы ошатели. В артистической прыгали от радости»¹¹⁰.

¹¹⁰ [Рихтер С.]. О Прокофьеве // Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М., 2002. С. 80.

Пресса почти что не заметила премьеры. В единственной рецензии Е.А. Добрыниной, в частности, написано: «Внимание М. Ростроповича было устремлено на преодоление технических трудностей <...>, что не могло не сказаться на качестве исполнения. Рано пока говорить о дирижёрском облике Рихтера. Но всё же можно отметить, что молодому дирижёру ещё не хватает необходимой волевой целеустремлённости, собранности, выразительности жеста. В его исполнении, неуверенном, порой даже вялом, мы не почувствовали яркой творческой индивидуальности артиста. Дальнейшая его работа покажет, в какой мере эти недочёты являются следствием неопытности и волнения дебютанта»¹¹¹.

Представляя обстоятельства предпремьерной подготовки, теперь можно не сомневаться, что отзыв этот достаточно объективен. Однако Ростропович, в принципе относившийся к неллицеприятным отзывам легко и с юмором, на всю жизнь запомнил подробности данного критического высказывания. По-видимому, на длительном творческом пути артиста, густо усеянном вехами разного рода первых исполнений, премьеры Симфонии-концерта занимает особенное место. Его необычность ощущается даже издали, из нынешних дней в драматической напряжённости ситуации, совершенно не соответствовавшей статусу гениального композитора, – в выборе дирижёра и оркестра, в сжатых сроках подготовки и количестве вложенных в неё усилий и нервов, в опасениях разочаровать публику и в молчании прессы.

Тем не менее, несмотря на множественность рисков, «сюжет» оказался перспективным. «Это было событие во многих отношениях уникальное, и таковым оно останется навсегда, – констатировал Альфред Шнитке. – По крайней мере, два важных факта уже более никогда не повторялись: выступление Святослава Рихтера в качестве дирижёра и выход Прокофьева на поклон публике <...>»¹¹².

Повествование об участии Ростроповича в создании Симфонии-концерта намеренно выведено мною из материального пространства нотного текста и помещено в исторически-контекстуальную атмосферу, созданную обилием «живых голосов» очевидцев и отсутствием авторских аналитических разделов. Текстологические наблюдения, сравнения, характеристики здесь уже не являются необходимыми, ибо в данном случае текст вырастает в контекст, а структура – в содержание.

IX. ВНЕСЮЖЕТНАЯ ИНТЕРМЕДИЯ. НА НУЛЕВОМ МЕРИДИАНЕ: ФУНКЦИЯ ДОКУМЕНТА, ТИПЫ ПОЧЕРКА ИГРОКА И ПОЗИЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

Непосредственное участие исполнителей в композиторской практике – коррекции сольных партий сочинений в целях технического удобства – ситуация в истории музыки не редкая, а, скорее, типичная. Если говорить о виолончельном искусстве, то случаев и вариантов подобного сотрудничества настолько много, что исключением, напротив, здесь представляется их отсутствие. Так, в результате творческого общения Гайдна и Бетховена с виолончелистом Антоном Крафтом созданы Второй концерт Гайдна (D-dur, 1783) и две первые сонаты ор. 5 Бетховена (1796). Знаменитая *Arpeggione* Шуберта (1824) написана при непосредственном участии первого в XIX столетии арпеджиониста, а до того выдающегося гитариста Винченца Шустера. История многолетней дружбы Шопена с Огюстом Франкоммом закономерно увенчалась появлением единственной шопеновской Сонаты для виолончели и фортепиано (1846). В русской музыке самый яркий образец такого рода исполнительского вмешательства – «Вариации на тему рококо» Чайковского (1877), по сей день сохраняемые в концертном обиходе в двух равноправных редакциях, – авторской и В.Ф. Фитценгагена.

¹¹¹ Добрынина Е. На концерте Молодёжного оркестра // Советская музыка. 1952. № 4. С. 89.

¹¹² Шнитке А. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., автор вст. статьи А.В. Ивашкин. М., 1994. С. 214.

Однако размышления над проблемой «двойного» редактирования в большинстве описанных (и ещё множестве неописанных) случаев ограничиваются всё-таки сферой скорее контекстуального, чем собственно предметного, текстологического исследования. Причина этого вполне естественна. Редактирование вербального текста осуществляется посредством слов, а редактирование текста музыкального опирается прежде всего на специфические музыкальные символы – нотные знаки, обозначения штрихов, лиг, динамики, оттенков. Между тем если для изучения особенностей и отличий словесного почерка создана отдельная наука – почерковедение (раздел криминалистики), – то в области нотных почерков такая дисциплина отсутствует, да и невозможно себе представить чёткие критерии возможных проявлений её деятельности. Вдобавок типы нотных почерков знаменитых композиторов, как правило, хорошо известны специалистам, чего, разумеется, не скажешь о типах почерков даже фантастически популярных виртуозов, которые собственно композиторами не являются.

Следовательно, пребывая в границах осмысления влияний исполнителей на процессы композиторского творчества, целесообразно опираться на текстологические документальные свидетельства лишь для косвенных подтверждений (или отрицаний) научных предположений и гипотез. Вектор направления анализа и система проверки фактов здесь иные, чем во многих других ситуациях, – от текста к контексту, от материи к словам, от предмета к истории.

С ней мы и имеем дело в данном случае. Замечательно выстроенный, логичный и яркий, в ключевых точках достаточно реалистичный сюжет никак не подтверждается при обращении к нотному материалу произведений, с которыми связан напрямую. Справедливости ради замечу, что легенда Ростроповича в этом смысле также не единственная, а одна из многих. Например, упомянутый выше Антон Крафт (1749–1820) – выдающийся виртуоз, в молодости являвшийся самым известным виолончелистом Праги, а в зрелости – Вены, на протяжении как минимум полутора столетий считался учёными не вдохновителем и редактором, а автором Второго виолончельного концерта Гайдна. Этот концерт, технически намного более сложный для солиста, чем Первый, именно по причине столь явных виртуозных отличий приписывался исполнителю, а не композитору. Такая точка зрения подтверждалась (кто бы сомневался) сыном артиста Николасом Крафтом в его воспоминаниях и просуществовала вплоть до второй половины прошедшего века, когда графологическая экспертиза найденного автографа подтвердила его истинную принадлежность.

Мстислав Ростропович по отношению к вдохновлённой им музыке попадает в положение одновременно и более простое, и более сложное. С одной стороны, позиция виолончелиста декларативно неавторская. С другой – она много авторитетнее, чем однозначно исполнительская. И это не может не раздражать исследователей, привыкших полагаться на факты, подкреплённые прежде всего анализом материальной составляющей любого искусства, – в нашей ситуации рукописей и почерков.

Если подходить даже к словесному почерку Ростроповича с единственно доступной нам точки зрения обычного визуального осмотра, можно выявить множество разновидностей этого почерка. Первая из них находится в цитированном (раздел IV) письме Мясковскому. Виолончелисты подсказывают: письмо могло писаться не за столом, а с опорой на нотный пюпитр, – отсюда размытые и сдвинутые опоры букв. Действительно, из всех виденных мною типов почерка артиста этот наиболее небрежен и значительно отличается от всех остальных.

Другие типы почерка представлены в экспозиции выставки «Ростропович – Вишневская. Судеб скрещенье». Здесь обращает внимание, что почерк из «Автобиографии» виолончелиста, написанный синим пером в 1947 году (при поступлении на работу в консерваторию), больше похож на почерк письма Мясковскому, чем почерки написанных шариковой ручкой записных книжек Ростроповича.

Разумеется, пользование пером – как и ручкой современного нам типа – также накладывает отпечаток на подробности изображения слов и букв. Однако дальнейшее описание таковых подробностей бессмысленно: ведь при исполни-

тельской редакции не только словесные ремарки в нотном тексте, но и в принципе любые виды графической фиксации могут отсутствовать.

Яркий пример этого – пресловутые восемь тактов, созданные Ростроповичем для Симфонии-концерта Прокофьева. Разумеется, сперва они были записаны рукой артиста. Даже если предположить, что рукопись сохранилась, является ли она доказательством сама по себе? Однозначно нет – мало ли что и когда можно сочинить в общих формах виртуозных фигураций, постоянно имея с ними дело на практике. Далее композитор собственноручно внёс текст Ростроповича в автограф Концерта с изменениями, как, впрочем, и остальные поправки, которые сперва многократно обсуждал с виолончелистом. В результате возникла авторская рукопись, где нет и следа активных вмешательств исполнителя, – но это отнюдь не подтверждает, что их вообще не было.

В истории создания инструментальных опусов Прокофьева сюжет сотрудничества с Ростроповичем, между тем, вовсе не единичный. Общеизвестно, например, что Давид Ойстрах является редактором скрипичной партии прокофьевской Первой сонаты для скрипки и фортепиано (1938–46). Однако даже учёные в гораздо меньшей степени осведомлены о том, какой титанический труд проделал Ойстрах не только над партией солиста, но и в принципе над выразительными средствами этого произведения.

Автограф черновиков и эскизов Сонаты даёт адекватное представление об алгоритмах композиторской работы. Прокофьев начал писать произведение с первых тактов подряд, в основной тональности *f-moll* и в три строки. Партия скрипки сперва была очень сложной, например, в I части сразу вступая и затем продолжая «двойными» нотами, а в III части отличаясь перегруженной аккордовой фактурой¹¹³. Разумеется, насыщенности сольного высказывания соответствовала и фортепианная фактура. При обращении к данным эскизам создаётся впечатление, что прообраз (или пра-жанр) сочинения первоначально мыслится автором где-то в области большого симфонически-концертного полотна. Это неудивительно, если вспомнить, что до Первой скрипичной сонаты Прокофьев вообще не писал циклических опусов для струнных инструментов с сопровождением фортепиано.

Несомненно, композитор догадывался, насколько трудным для исполнителя может стать это произведение. Спустя восемь лет после завершения его первоначальной редакции, летом 1946-го Прокофьев решил продемонстрировать Сонату будущему солисту¹¹⁴. Можно лишь предполагать степень сложности для Ойстраха процесса совместной работы: имеется достаточно свидетельств о том, с каким высокомерным снобизмом ограждал композитор от посторонних вмешательств всё, что касалось его профессии. Однако систематические идеологические нападки на искусство Прокофьева в данном случае обернулись скорее позитивным результатом: начиная с описываемого времени мастер, сомневаясь в себе, не создал ни одного инструментального (нефортепианного) опуса без консультаций с исполнителями.

И именно соавтору второй редакции Сонаты Ойстраху, чьими усилиями струнная партия в значительной степени была облегчена (а вслед за ней стала прозрачнее, графичнее, внутренне пропорциональнее фортепианная), музыканты и публика обязаны долгой сценической жизнью этого сочинения, его репертуарностью, наконец, такой его интерпретацией, которая может быть названа конгениальной замыслу автора¹¹⁵.

¹¹³ См.: Прокофьев С. Соната № 1 *f-moll* для скрипки и фп. Черновики и эскизы. 1938–1946 (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, № 188, лл. 1, 2, 4, 8).

¹¹⁴ Подробнее об этом см.: Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном. (Из воспоминаний о С.С. Прокофьеве) // Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост. В.Ю. Григорьев. М., 1978. С. 176–181; Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. М., 1985. Изд. 2-е, испр. и доп. С. 203–204.

¹¹⁵ Первое исполнение Сонаты состоялось 23 октября 1946 года в Малом зале Московской консерватории, партию рояля играл Лев Оборин – один из постоянных сценических партнёров скрипача.

Вмешательства скрипача никак не отражены в нотном тексте прокофьевских автографов. Тем не менее редакция Ойстраха существует, не вызывая полемических обсуждений и исследовательских сомнений. В то время как о сотрудничестве композитора с Ростроповичем авторитетный американский специалист по Прокофьеву Саймон Моррисон не так давно написал следующее: «Общеизвестное предположение, что оба они работали бок-о-бок над Симфонией-концертом, основывается на одной-единственной фотографии и на газетном сообщении. Это опровергается данными первичных источников, которые показывают, что Прокофьев работал над сольной партией и над аккомпанементом в сравнительном одиночестве – и, быть может, вспоминая рекомендации по исправлению его Первого виолончельного концерта, которые он получил от Пятигорского в 1940 году. Когда материал был записан (в виде наброска), он [Прокофьев] дал тетрадь эскизов Ростроповичу для технических исправлений и улучшений <...>»¹¹⁶.

Не рассматривая сейчас совокупность авторских противоречий и фактологических неточностей цитированного фрагмента, обратим внимание на традиционное научное противопоставление «первичных» источников и «вторичных» (фотографий и интервью).

Из такого рода свидетельств почти целиком состоит данная история. А опровергать их у исследователей имеется непреодолимое желание прежде всего потому, что как сам Ростропович, так и его многочисленные поклонники, собеседники, коллеги, ученики придавали этому аспекту деятельности виолончелиста слишком большое значение.

Со временем проблематика изучения этой темы, я думаю, утратит нынешние актуальность, свежесть и остроту. Но, сколько бы лет ни прошло, учёным, судя по всему, придётся смириться с тем, что исполнительская быль Ростроповича – порождение не музыкального текста (и вообще *не текста*), а многих музыкальных, околomuзыкальных, социальных и политических контекстов, единой волей этого мыслителя, аналитика, игрока объединённых в новый – притягательный и легендарный – сюжет.

X. «ЗАМРИТЕ, АНГЕЛЫ, СМОТРИТЕ – Я ИГРАЮ». ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

На первой странице данного очерка Ростропович назван «фантастически талантливым». Определение это, разумеется, имеет лишь опосредованное отношение к музыкальным и коммуникативным достижениям мастера. Ростропович-виолончелист, Ростропович-повествователь – гений. А гениальность, как известно, гипотетически являясь суммой неких составляющих, в целом всегда будет больше, чем получившийся результат их сложения.

Один из таких составляющих талантов природы маэстро – феноменально цепкая память. Как зрительная и слуховая – на людей, лица, ситуации, изображения, беседы, музыкальный и словесный текст, – так и, что гораздо важнее, память системно-аналитическая, позволявшая с лёгкостью оперировать различными данными, всякий раз складывая их в причудливый узор новых и новых комбинаций.

Писать о личностях подобного рода – настоящий подарок для учёного. Ведь обычно он скован в своих предположениях объективными ограничениями, диктуемыми сведениями об особенностях сознания и познания героя-индивида. Проблема совпадения возможностей и широты мышления героя и автора исследования – одна из всегда актуальных и до конца не разрешимых в гуманитарном науковедении в принципе. Биография, легенды, искусство Ростроповича в этом смысле составляют благодатное поле, нахождение на котором превращает

¹¹⁶ Morrison S. Rostropovich's Recollections // Music & Letters. 2010. Vol. 91. Issue 1. P. 85 (пер. А.В. Бульчёвой).

в допустимые многие среднестатистически парадоксальные положения и выводы. Тем более что сам маэстро, как уже говорилось, относительно откровенно стал рассказывать о себе лишь в последние годы жизни, до того устранившись от возникновения различных мифов и тем самым поддерживая их.

Безусловно, в профессиональном мире струнно-смычкового исполнительства Ростропович считается едва ли не самым продуктивным из числа выдающихся интерпретаторов прежде всего потому, что с появлением артиста на мировой концертной сцене стилистические основы виолончельного музицирования стали меняться. Осмыслив в своём творчестве качества музыкальных концептов советской позднесталинской эпохи, непосредственно связанных с тенденциями ограничений и преодолений, давлений и выплесков, различного рода сопоставлений внешнего и внутреннего, реального и воображимого, этот исполнитель распространил затем выкристаллизовавшуюся в результате систему почти что на всю историю мировой музыки.

Такой подход неизбежно требовал музыкального лексикона, отличного от ранее сформировавшегося. И, судя по всему, здесь следствие опередило причину: имманентные качества инструментального высказывания Ростроповича естественным образом возникли гораздо ранее, чем созданная в соответствующем образном строе музыка.

Сложный перелом запястья правой руки, постигший виолончелиста в подростковом возрасте (после апреля 1939-го) и неправильно сросшийся (спасибо советским хирургам), на всю жизнь обусловил нестандартное положение смычка исполнителя по отношению к грифу. «<...> Возможно, будет правдой то, что этот перелом повлиял на постановку моей правой руки, с немного опущенным локтем и общей тенденцией к внешнему вращательному движению», – констатировал маэстро незадолго до кончины¹¹⁷.

Тем не менее в периоды становления исполнительского почерка музыканта связь его индивидуальной постановки с очень сильной, по идее действительно несовместимой с будущей профессией, детской физической травмой, никогда и нигде не акцентировалась. Напротив, эта постановка рассматривалась как некое изначально присущее его технике отличие – уникальное и неповторимое, знаменующее эксклюзивный статус даже рук инструменталиста, не говоря уже обо всём остальном.

Положение смычковой руки Ростроповича инспирировало его пристрастие к широким и открытым жёстким, тяжёлым, размашистым и прыгающим штрихам, к смещению традиционной акцентуации и смен смычка, а звукоизвлечение подобного типа на долгие годы стало своеобразной «визитной карточкой» последователей и подражателей артиста.

Понятно, что с такими физическими данными в области традиционного обучающего репертуара Ростропович в свои детские и юношеские годы не мог конкурировать с соучениками. Вдобавок его скоропалительное, завещанное отцом, вне расписания абитуриентских экзаменов поступление в Московскую консерваторию, в класс С.М. Козолупова – давнего соперника Ростроповича-старшего и его антипода в сфере преподавательской методологии, – возможно, в какой-то степени «смешало карты» в устоявшейся иерархии консерваторских виолончельных приоритетов.

Во всяком случае, судя по документам, в период обучения там до самого диплома Ростропович оставался фантомом. Или по причине своего привилегированного положения в качестве ученика декана оркестрового факультета и заведующего виолончельным отделом¹¹⁸, или, наоборот, из-за негативного отношения Козолупова к «блатному» студенту, чей творческий рост, мягко говоря, не укладывался в педагогические стандарты. Ростропович, зачисленный на

¹¹⁷ Цит. по: Уилсон Э. Мстислав Ростропович. С. 42.

¹¹⁸ Кроме того, как известно, Козолупов приходился Ростроповичу дядей: жёны Козолупова и Л.В. Ростроповича были родными сёстрами.

1 курс 15 мая 1943-го, после 2-го курса сразу перевёлся на 5-й и, таким образом, прошёл пятилетку досрочно за три года, вполне в духе сталинских нормативов. В протоколах же заседаний факультета за этот трёхлетний период фамилия Ростроповича упоминается лишь однажды – среди номинантов на получение Сталинской стипендии¹¹⁹. Напротив, более ни в каких списках учащихся имени нашего героя нет¹²⁰.

Оно вновь появляется в ведомостях дипломных экзаменов, которые Ростропович сдавал в июне (камерный ансамбль и квартет) и октябре (специальность и основы марксизма) 1946 года¹²¹. В результате дипломник получил рекомендацию в аспирантуру и единственный был выдвинут на консерваторскую доску отличия. Обращает внимание, что, хотя выпускники струнных кафедр в тот период активно играли современные советские произведения, принадлежащие, в частности, Ипполитову-Иванову, Гедике, Цыбину, Шебалину, Прокофьеву, Мясковскому и Глиэру, юный Ростропович в этой области ещё никак не отличился.

Много разных предпосылок – технологических, эстетических, мировоззренческих – сошлось в его биографии и определило направление судьбоносного вектора в тот момент, когда в 1945-м, ещё будучи студентом, Ростропович избрал для выступления на Всесоюзном конкурсе Концерт Мясковского. «Некоторые полагали, что я специально выбрал “неизвестное” современное произведение, – вспоминал позже маэстро. – Меня обвиняли в том, что мне не хватило храбрости исполнить хорошо известный концерт из традиционного репертуара. После конкурса ко мне даже подходили некоторые недовольные участники, не прошедшие на третий тур <...> Эти ребята <...> считали, что я “запудрил мозги” членам жюри сочинением Мясковского»¹²².

Сейчас это речь триумфатора. Однако, ясно представляя себе обычные реалии конкурсной атмосферы, полуиронический тон хочется отставить. Произведения современной и, в особенности, новейшей литературы до сих пор находятся в рамках специфической области исполнительской практики и отношения педагогов. И не потому, что это слабые опусы (вопрос качества в данном случае необходимо вынести за скобки), а потому, что чаще всего они куда менее известны членам жюри, чем востребованный, давно закрепившийся в концертном обиходе репертуар, где даже публика, как принято говорить, «знает каждую ноту».

Обращение к недавно созданному сочинению, – независимо от личности и статуса его автора, – таким образом, превращается в отдельный, и ныне актуальный, исполнительский сюжет. Ибо по отношению к сфере прочтений новейшей музыки и интерпретатор, и слушатели находятся на одной позиции – прежде всего популяризаторской, для которой утверждение факта присутствия озвученного текста зачастую заменяет собой качества взвешенности, продуманности, глубины трактовки. И именно здесь (в отличие от традиционного репертуара) можно безнаказанно экспериментировать в поисках наиболее удачной системы выразительных средств, чьи координаты и производные затем постепенно складываются в тот смысловой и фабульный каркас, что с годами превращается в исполнительскую модель и – несомненно – в исполнительский стандарт.

В артистической биографии Ростроповича именно этот сюжет стал источником беспрецедентного возвышения. Уникальное ощущение перспективы, до самых последних лет присущее мышлению виолончелиста, позволило ему уже в молодые годы определиться с наиболее приоритетной для него репертуарной областью, закономерно охватившей и непривычные особенности виолончельной постановки, и завоевательскую страсть новизны и, наконец, честолюбивые

¹¹⁹ См.: Протоколы заседаний кафедр оркестрового факультета МГК. С 6 сентября 1943 по 8 мая 1944 г. Протокол от 18 октября 1943 г. (РГАЛИ, ф. 658 (МГК), оп. 18, ед. хр. 365, л. 8).

¹²⁰ См., например: Список лучших студентов, для которых решено ходатайствовать о разрешениях на проведение 8–10 концертов в Малом зале. Протокол от 6 марта 1944 г. (Там же, л. 11).

¹²¹ Протоколы заседаний государственной экзаменационной комиссии оркестрового факультета. 13 июня 1946 – 30 сентября 1947 г. (РГАЛИ, ф. 658, оп. 18, ед. хр. 369, л.л. 4, 24, 38, 39).

¹²² Цит. по: Уилсон Э. Мстислав Ростропович. С. 69.

замыслы о вхождении в святая святых искусства – сферу формирования и развития замыслов и алгоритмов внутренней композиторской работы. А освоение актуальных пластов понимания и подачи музыки, которая рождалась при непосредственном участии молодого, активного, хваткого артиста, в дальнейшем привело к его новаторским толкованиям и произведений классико-романтической литературы.

Между тем индивидуальная легенда музыканта, как это нередко случается, в поисках необходимой логики изложения перепутала причины и следствия, мотивации и результаты. И симптоматично, что легенда эта получила поддержку извне, можно сказать, из действительности, в свою очередь, сильно завишевшей от политической ситуации.

После отъезда Ростроповича за рубеж любые публикации о нём сошли на нет. Вполне допустимо, что часть документов из консерваторского архива, касающаяся Ростроповича, в середине 1970-х была изъята. «Потерялись» многие объявления, анонсы и афиши, не говоря о том, что были и такие, где отсутствовала фамилия виолончелиста, в то время как сам он принимал участие в концертах. «Потерялись» в музыковедческих исследованиях упоминания о влияниях Ростроповича на процессы композиторского творчества¹²³, а также и о тех возможных зарубежных контактах отца музыканта, которые сейчас нельзя ни доказать, ни опровергнуть.

Всё это в совокупности обусловило очевидное сходство мифов и легенд о Ростроповиче с подобными же легендами, связанными с биографией Никколо Паганини, – самого известного в мире инструменталиста-струнника. Появление героя из глубин семейной были, его быстрое восхождение и мощная карьера, его сравнения совершенно не с теми персоналиями, с которыми в принципе допустимы сравнения, его противостояние соперникам и власти, его длительное молчание по поводу большинства появлявшихся домыслов и слухов, его уникальная техника, как правило, тоже взявшаяся «из ниоткуда» и, наконец, его беспрецедентная жизненная и сценическая энергетика, – эти сюжетные составляющие со времён Паганини постепенно стали традиционными для исполнительского «мифа вообще».

Сейчас документальная база жизни и творчества Ростроповича по большому счёту недоступна для исследователя. Почти все неопубликованные источники не выдаются в государственных фондах, а личный архив артиста находится только в стадии разбора и описания. Понятно, что, пока сохраняется такая ситуация, Ростропович останется легендой не только для публики, но и для учёных.

У меня лично это не вызывает явного протеста. Во-первых, учитывая вышеизложенное, нельзя прийти к уверенности, что открытые когда-либо документы смогут окончательно увести процесс изучения с «нулевого меридиана», – слишком уж эфемерны «воздушные пути» развития и бытования исполнительского искусства. Во-вторых, работая над биографическим текстом, всегда необходимо уважать позицию его героя. Ростропович столько сил и времени, столько упорства и изобретательности потратил на создание своей легенды, что, может быть, и справедливо оставить её потомкам в качестве памятника музыканту, который в современной России по качественным и количественным показателям легендарности единственный сумел возвыситься до уровня Паганини и, в принципе, до легенд и мифов эпохи европейского романтизма. И который, конечно, имеет право с усмешкой наблюдать теперь за стараниями исследователя, занимая место в небесном оркестре по соседству с Паганини и Луиджи Боккерини, Луи Шпором и Джованни Баттистой Виотти, Бернгардом Генрихом Ромбергом и Карлом Давыдовым.

Хочется верить, что там звучит ангельская музыка. Игра искусства, фантазии, ума продолжается.

А ангелы молчат.

¹²³ См., например: Блок В. Сотрудничество с музыкантами-исполнителями и деятелями других видов искусств // Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева. Исследование. М., 1979. Гл. 4. С. 81–96.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Асафьев Б.* О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д.Д. Шостаковича. Л.: МАЛЕГОТ, 1934.
- Берков В.* Виолончельный концерт С. Прокофьева // Советское искусство. 1938. № 157, 26 ноября.
- Блок В.* Симфония-концерт для виолончели с оркестром соч. 125 // *Блок В.* Виолончельное творчество Прокофьева: Исследование. М.: Музыка, 1973.
- Блок В.* Метод творческой работы С. Прокофьева. Исследование. М.: Музыка, 1979.
- Бугаев О.* Исполнительское творчество Даниила Шафрана. Автореферат дисс. ... канд. иск. М., 2007.
- Вишневецкий И.* Сергей Прокофьев / ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2009.
- Гайдамович Т. Д.Б. Шафран // Гайдамович Т.* Избранное. М., 2004.
- Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860—1917). М., 1965.
- Гинзбург Л.* Пабло Казальс. Изд. 2-е. М., 1966.
- Грум-Гржимайло Т.* Ростропович и его современники. В легендах, былях и диалогах. М., 1997.
- Грум-Гржимайло Т.* Слава и Галина: симфония жизни. М., 2007.
- Даниил Шафран:* Виолончель соло. Сб. материалов / Сост. Гусева В.А., Варгафтик А.М., Фихтенгольц М.Б. и др. М.: АСТ, 2001.
- Добрынина Е.* На концерте Молодёжного оркестра // Советская музыка. 1952. № 4.
- Евграфов Л.* «Заниматься педагогикой для карьеры — это где-то даже аморально!» / Интервью Б. Лифановскому // Информационный бум. Обертоны по вторникам с Борисом Лифановским. 2005. № 40. 27 сентября [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://ezhe.ru/ib/issue412.html>
- Евграфов Л.* Певец виолончели. К 60-летию со дня рождения С.Н. Кнушевицкого // Советская музыка. 1967. № 6.
- Кнушевицкий С.* Встречи с Н.Я. Мясковским // Н.Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах / Ред., сост. и прим. С.И. Шлифштейна. М., 1954. Т. I.
- Кнушевицкий С.* Ещё о концерте С. Прокофьева // Советское искусство. 1939. № 10, 20 января.
- Корредор Х.* Беседы с Пабло Казальсом / Вст. ст. и коммент. Л. Гинзбурга. Л., 1960.
- Крылова Л.* Театр одного Ростроповича // Воспоминания о Ростроповиче. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=20309>
- Кузнецов К.* Декада советской музыки [о Виолончельном концерте ор. 58] // Советская музыка. 1939. № 1.
- Кузнецов К.* Заметки о виолончельном концерте Прокофьева // Советское искусство. 1939. № 22, 14 февраля.
- Кустов М.* Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: концептуальный аспект и проблемы интерпретации. Саратов, 1996.
- [*Ламм О.* Павел Александрович Ламм. Опыт биографии] // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи. М., 2001.
- Мендельсон-Прокофьева М.* Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946—1950 годы / Публ. Е.В. Кривцовой и М.П. Рахмановой // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. К 50-летию со дня смерти. Ред.-сост. М.П. Рахманова. Науч. ред. М.В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2004.
- Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М., 2002.
- Московский музыкальный вестник. Академическая музыка on-line. Сезоны 1997—1999. [Эл. ресурс]. Режим доступа: http://www.mmv.ru/interview/01-10-1998_rostrap.htm
- Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1.
- Мясковский Н.* Концерт до-минор для виолончели с оркестром. Ор. 66 / Перелож. для виолончели и фп. Клавир и партия виолончели. М.; Л.: Музгиз, 1946.
- Николай Яковлевич Мясковский. К 125-летию со дня рождения. К 140-летию Московской консерватории имени П.И. Чайковского. М., 2006.
- Ойстрах Д.* О дорогом и незабвенном. (Из воспоминаний о С.С. Прокофьеве) // *Ойстрах Д.* Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост. В.Ю. Григорьев. М., 1978.
- Письма С.С. Прокофьева Б.В. Асафьеву (1920—1944) // Из прошлого советской музыкальной культуры / Сост. и ред. Т.Н. Ливанова. Вып. 2. М., 1976.
- [*Прокофьев С.*] Беседа с Анной Рэ / Пер. с франц. С.С. Прокофьева [сына] // Сергей Прокофьев (1891—1991). Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / Сост. М.Е. Тараканов. М., 1991.

- Ражников В.* Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. М., 1989.
- Рихтер [С.].* О Прокофьеве // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ ст. С.И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. М.: ГМИ, 1961.
- Сергей Прокофьев. Сергей Кусевицкий. Переписка 1910—1953 / Подготовка текста и комментарии В.А. Юзефовича, науч. ред. М.П. Рахманова. М., 2011.
- Стахович М.* «Ростропович всегда был остроумным человеком» // Аргументы и факты. Липецк. 2007. № 32 (364), 8 августа.
- Уилсон Э.* Мстислав Ростропович. М.: Эксмо, 2011.
- Хентова С.* Ростропович. СПб., 1993.
- Царёва Е.* Иоганнес Брамс. М., 1986.
- Ширинский В.* Возникновение квартета имени Бетховена // Воспоминания о Московской консерватории. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.mosconsrv.ru/ru/book.aspx?id=127832&page=131263>
- Шнитке А.* Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., автор вст. статьи А.В. Ивашкин. М., 1994.
- Шостакович Д.* Соната для виолончели и фортепиано. Соч. 40. [Редакция партии виолончели В.Л. Кубацкого]. Ленинград: Тритон, 1935.
- Шостакович Д.* Соната для виолончели и фортепиано // *Шостакович Д.* Собрание сочинений в 42 томах. Т. 38 / Подготовили: Е.Е. Николаев, И.А. Шостакович, Д.Г. Бязров (художник). М.: Музыка, 1982.
- Якубов М.* Предисловие // *Шостакович Д.* Соната для виолончели и фортепиано op. 40. М., 1996.
- Feves M., Lambooij H.* A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht, 2007.
- Goodwin N.* Rostropovich, Mstislav (Leopoldovich) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2nd ed. Vol. 21.
- Ivashkin A.* Cooling the Volcano: Prokofiev's Cello Concerto Op. 58 and 'Symphony-Concerto' Op. 125 // Three Oranges Journal. 2009. No 18, November.
- Janof T.* Conversation with Mstislav Rostropovich. 2006. May 4. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.cello.org/newsletter/articles/rostopovich/rostopovich.htm>
- Kettle M.* It is hard to believe Rostropovich is dead: he was such a force of nature // Guardian. 2007. 27 Apr. 16.30 BST. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://m.guardian.co.uk/music/2007/apr/27/russia.world?cat=music&type=article>
- Morrison S.* Rostropovich's Recollections // Music & Letters. 2010. Vol. 91. Issue 1. P. 85.
- Piatigorsky G.* Cellist. New York: Doubleday & Co, 1965.
- Potter T.* Mstislav Rostropovich. A prodigious cellist, his passion and influence reverberated around the world // Guardian. 2007. 27 Apr. 16.30 BST. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://m.guardian.co.uk/music/2007/apr/27/russia.world?cat=music&type=article>
- Wilson E.* Rostropovich: Cellist, Teacher and Legend. London: Faber, 2007.