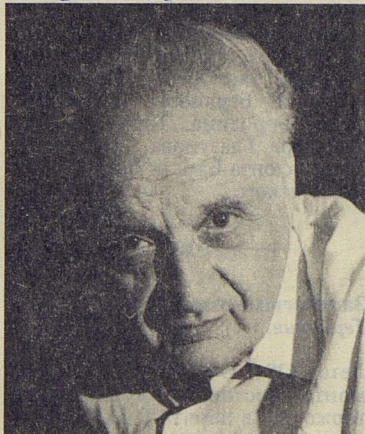


Перельман Натан
Ефимович

113). 03 02

ПОСЛЕДНИЙ МОГИКАНИН ПАМЯТИ Н. Е. ПЕРЕЛЬМАНА

Рос. музыкальная газ. - 2002 113 (март) - с. 7.



Натан Ефимович Перельман действительно был последним представителем замечательной плеяды российских музыкантов - ровесников XX века. Родившийся в Житомире в 1906 году, он был к тому же и последним дожившим до нынешнего дня киевским учеником молодого Г. Г. Нейгауза. Судьба послала ему не только счастье учиться у Нейгауза в начале 1920-х годов, но и дружбу с совсем юным в то время В. Горовицем. Затем, после отъезда Нейгауза из Киева, он приезжает в Ленинград и поступает к знаменитому профессору Л. В. Николаеву. Здесь он попадает в не менее блестящее окружение учеников Николаева, среди которых были его ровесник Д. Д. Шостакович, а также (старше его на несколько лет) В. В. Софроницкий и М. В. Юдина... Позднее жизнь свела его на долгие годы с Э. Г. Гилельсом, и, как свидетельствует Л. Баренбойм, Гилельс очень ценил Перельмана, не раз играл ему даже в зрелые годы и спрашивал его совета.

Но, разумеется, Перельман был интересен отнюдь не только благодаря тому, что он учился у самых знаменитых российских педагогов и его удостаивали своей дружбой многие выдающиеся люди. Он сам был человеком и музыкантом необыкновенно интересным. Начало его популярности как концертирующего пианиста относится еще к началу 30-х годов, когда, наряду с Ойстрахом и Гилельсом, он попал в легендарную антрепризу П. П. Когана, благодаря чему исколесил с концертами весь СССР. Его концертная деятельность продолжалась до глубокой старости. В течение многих лет Н. Е. был профессором Ленинградской (ныне Петербургской) консерватории, воспитав немало талантливых учеников, среди которых назовем Ф. Брянскую, Б. Лысенко, А. Утешеву, Е. Матусовскую, О. Малова, Ю. Колайко (увы, уже покойного), Р. Лебедева, А. Хотеева, Л. Синцева, О. Семущину, В. Пальмова, Л. Серебренникову, А. Брацлавскую. В свое время учеником Н. Е. был и выдающийся музыковед Л. Е. Такель, написавший о своем учителе немало замечательных статей. Н. Е. был человеком острого, даже можно сказать, едкого ума. Об этом, собственно, известно всем, кто хоть раз заглядывал в его знаменитую книжку афоризмов "В классе рояля". Однажды его пригласили на партийное собрание (хотя члены партии он никогда не был). Причиной этого был весьма прискорбный факт: отъезд многих его учеников - из вышеприведенного списка - на жительство за рубеж. Н. Е. выступил и сказал: "Я сам никогда не помышлял о том, чтобы покинуть свою родину. Что же касается моих учеников, то я очень удивлен, что они выбрали такую скучную страну - Израиль. Вот если бы они уехали в красивую Голландию, тогда другое дело". Больше его по этому поводу не беспокоили. Зато теперь каждый раз, когда очередной ученик собирался уехать, то обязательно спрашивал: "Натан Ефимович, ну, а в Голландию можно?" Он был наделен мощным темпераментом и непоколебимым жизнелюбием, что не мешало ему порою смотреть на мир достаточно печально, - черта, свойственная как раз умным людям. Что же касается его собственных пианистических

пристрастий, то, если бы Д. А. Рабинович захотел отнести его к какой-либо пианистической "категории", то, скорее всего, это был бы "интеллектуализм". Н. Е. любил рассматривать музыку как вид человеческой речи, апеллируя при этом к канонам и формулам этой речи, то есть тяготел больше к закономерной, логичной и осознанной выразительности, чем к интуитивной экспрессии. Тем не менее, его кумиром всю жизнь был Гилельс - пианист, выделявшийся как раз природной экспрессией, мощью и масштабностью и не слишком склонный к рефлексии. В этом отношении Перельман был все-таки в большей степени учеником именно Николаева, славившегося своей аналитичностью, а не Нейгауза (здесь я имею в виду молодого Нейгауза, а не Нейгауза зрелых лет). И если вспомнить знаменитую диадку "страсть плюс интеллект", о которой писал Нейгауз в своей книге "Искусство игры на фортепиано", то у Перельмана страсть все-таки следовала за интеллектом, а не предшествовала ему.

...Помню, как однажды в Малом зале Московской консерватории он целое отделение играл Шуберта, причем не объявляя сочинений, просто как "Шуберта". Такой своеобразный "non stop", словно какое-то одно бесконечно длящееся произведение. Л. Е. Гаккель рассказывает о подобных программах Н. Е. и в Петербурге (помимо Шуберта, Перельман иногда использовал для такого своеобразного "монолога" и сочинения Моцарта). По-моему, никому больше не пришла в голову подобная идея. И это было замечательно. Вообще, Шуберт и Моцарт стали кумирами его старости. И еще музыка испанских композиторов - Альбениса и Гранадоса. И даже в возрасте 95 лет он каждое утро садился за рояль и играл Шуберта. Когда он больше не мог этого делать, он умер...

Помимо всего прочего, Н. Е. был прекрасным оратором. И мне хочется сегодня, вспоминая этого замечательного музыканта, привести несколько отрывков из его выступлений конца 80-х - начала 90-х годов: "Не знаю, как моим сверстникам, но мне уже надоели предрассудки конца прошлого и трех четвертей нынешнего столетий. Я мечтаю о создании новых предрассудков, которые будущие испровергатели станут, в свою очередь, уничтожать..."

К потрясающим предрассудкам XIX века я отношу прежде всего то, что произошло с нашим отношением к музыке Моцарта. Альберт Эйнштейн как-то сказал: если разразится столетняя война, то некому будет слушать Моцарта. Великий ученый, он не назвал ни Леонардо, ни Баха, ни Бетховена, назвал только жизненного Моцарта. Так неужели он имел в виду такого Моцарта, которого превратили в манную кашу для детей? Редакторы покрывали звонкого гения настоящей "паранджой" из piano, pp и т. д. Я вспоминаю, какая тоска охватывала всех, кому доводилось приступить к фортепианному Моцарту.

В чем, по моему мнению, недоразумение? Я знаю, что, например, В. Гизекринг играл Моцарта почти без педали. Кто-то говорил, что "левую руку" надо играть очень тихо, а "правую" очень рельефно. И подобных правил множество. Я на своем веку видел всякое, видел, как Моцарт был "композитором для начинающих". Я хорошо помню, как один из виднейших представителей русской интеллигенции, А. Б. Гольденвейзер, играл Моцарта и как он учил его играть. Но к концу XX века уже невозможно представить Моцарта в столь идилическом виде. Сейчас он должен звучать совсем иначе.

Моя долгая жизнь, полная ошибок, привела меня, возможно, к очередной ошибке, которую исправлять придется уже вам. Я считаю, что только в том случае, если мы будем относиться к Гайдну, Моцарту, Бетховену как к композиторам, мыслящим оркестрово (а не фортепианно), или к Шуберту, как к композитору, мыслящему вокально (и опять-таки не фортепианно) - только тогда мы что-то поймем

правильно и не окажемся в плену динамических обозначений.

Моцарт - оркестровый, оперный и меньше всего фортепианный композитор, он не обласкивал фортепиано, подобно Шопену и Шуману. Моцарт карнавален. Повторяю: наша ошибка здесь в том, что мы все воспринимаем в призме рояля. Редакторы всегда выставляют динамические указания. Тогда как динамика никакой роли тут не играет. Играть роль совершенно другая вещь - рельефность. Моцарт требует в первую очередь рельефности главного материала и умения убрать в сторону все остальное. Это создает совершенно иной облик музыки... С другой стороны, играя Моцарта, не надо бояться рояля, избегать полноты его звучания, его педали. В XXI веке рояль обогатится еще чем-то, и тогда Бах, Моцарт и Бетховен станут еще щедрее...

Надо восстанавливать живую струю моцартовского творчества, и тогда нам станет легче жить в наш нелегкий век. Я знавал когда-то одного профессора фортепиано, который заставлял своих учеников улыбаться при исполнении музыки, выражающей улыбку. Он совершал глупейшую ошибку: не губы должны улыбаться, но душа. Исполнитель, играя ликующую музыку, может иметь и безразличное лицо - не в том дело! Прожив свой век и зная все, что было, начиная с 1914 года, я должен призвать музыкантов к тому, чтобы они понимали: если занятия музыкой не оказывают влияния на восприятие всей жизни, - это лишь ремесло, а не искусство. Конечно, нельзя не обращать внимания на процессы, происходящие в обществе, но эти процессы должны проникать в душу музыканта, а не обывателя".

"Хочу поделиться с вами одним открытием, хотя, может быть, мне только чудится, что это открытие. Знаете ли вы, что такое *alla breve*? Самые лучшие музыканты не могут толком этого объяснить. Так что же это такое? *Alla breve* отвергает все виды однотоковой пульсации (я не говорю - "ритм", я говорю - "пульсация", так как пульс - не метроном, а живая вещь). Ликвидируя тактовую черту, *alla breve* замещает обычные виды пульсации стремительным, всесокрушающим движением к ближайшему знаку препинания - точке, запятой вопросу, фермате и т. д. Если просто считать на два, например в бетховенских сонатах, то придется играть так (показывает на рояле начало Первой сонаты, подчеркнуто два такта на две половины). А если понять, что здесь нет тактовой пульсации, а есть стремление к кадансу, который и является первой, так, сказать, точкой с запятой, а до этого всякие знаки препинания отсутствуют, то мы поймем и смысл *alla breve*.

Вообще, вопрос о знаках препинания - это то, из-за чего я много лет воюю с учениками. Я считаю, пока мы не осознаем знак препинания как решающий момент понимания всего, что мы делаем, ничего не продвинется в нашей профессии. А то мы сначала чувствуем, а лишь затем что-то начинаем понимать. Однако чувство должно сопутствовать пониманию, а не наоборот. Иначе говоря, мы стоим перед неприятным выбором: или чувствительно и красиво, или осмысленно. В нашей педагогике мы слишком много говорим о чувстве и очень мало о логике. Но только тогда, когда музыкальная речь возьмет за образец речь человеческую, она станет на правильный путь. Впрочем, это еще Мусоргский говорил..."

Из афоризмов Н. Е. Перельмана:
Умейте ощутить и оценить талантливость ошибки.

Самая благотворная привычка - привычка к усилению.

Честолюбцы, минуите Моцарта. Он вас мгновенно разоблачит.

Не следует каждый подвернувшийся мажор обрывать на оптимизм.

Находка оказалась бывшей потерей. С годами приходит умение преодолевать сопротивление опыта...

Андрей Хитрук